

FILOSOFÍA DEL CUERPO: ARTE, CURACIÓN Y EDUCACIÓN

GENITH FERNANDA GUERRERO DELGADO

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2014**

FILOSOFÍA DEL CUERPO: ARTE, CURACIÓN Y EDUCACIÓN

GENITH FERNANDA GUERRERO DELGADO

Trabajo de Grado para optar el título de Licenciada en Filosofía y Letras

**ASESOR:
Dr. Dumer Mamián Guzmán**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2014**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva de su autora”.

Artículo 1º del Acuerdo N° 324 de Octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de Aceptación:

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, junio de 2014

*A **Huaira y Cristal**, amores eternos
A **Amanda y Erica**, resplandores
Al Niño en cada Ser
A **Andres**, el Principito que llevamos dentro
A **Luis y Melva**
y a su Ser Niño... cada día*

AGRADECIMIENTOS

A la Presencia de Dios en Todo lo Creado.

A la Luz y a la Vida, Semilla del Sol.

A mis Padres y hermanas y a su Ser en el *juego, la risa y la danza*.

A Andres, compañero de viaje, por la poesía en el camino.

A mi familia, por la hermandad.

A David Palabra.

A los niños, niñas y adolescentes que me hicieron parte de su camino, al retornar y jugar, reír, disfrutar, crear, descubrir. Gracias por su disposición en la búsqueda de nuevos horizontes.

Infinitas Gracias a mis profesores: Alfredo Ortiz, Gonzalo Jiménez, Juan Patricio Calderón, Jorge Verdugo. Infinitas Gracias a quienes sin serlo, habitan y donan en el espíritu de la enseñanza-aprendizaje: el conocimiento, la sabiduría.

Muy especialmente a Miriam Rodríguez, Dumer Mamián, Mario Madroñero y Liliana Bolaños, por sus enseñanzas, apoyo sincero y amistad.

A los amigos, colegas, y camaradas en el oficio, por compartir el riesgo de todos los días, al lanzarse a la cuerda floja.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	13
1. CUERPO-REPRESENTACIÓN.....	17
1.1 JUEGO Y PEDAGOGÍA.....	18
1.2 IMPROVISACIÓN	26
1.3 CUERPO-ESCENARIO	30
1.3.1 Caminar.....	31
1.3.2 Equilibrio	34
1.3.3 Ritmo	35
1.4 RESPIRACIÓN Y SONIDO, VOZ Y PALABRA.....	37
2. CURACIÓN EN EL ESPACIO ESCÉNICO	42
2.1 SENSIBILIZACIÓN	42
2.1.1 Sonidos	43
2.1.2 Olor.....	44
2.1.3 Tocar y saborear	45
2.2 TENSEGRIDAD	48
2.2.1 Los caminos que me andan. Ejercicio teatral.....	51
2.2.2 Práctica. Doce Movimientos básicos para reunir energía y promover bienestar	54
2.2.3 Conversando acerca de la experiencia	56
2.3 ROSA DE LOS VIENTOS, SEGÚN EL I CHING.....	58
2.3.1 Generación del Octograma de Fu Shi.	60
2.3.2 Experimentación corporal	63
2.3.3 Reflexiones-Observaciones	67
2.4 DANZA DEL GIRO: LIBERACIÓN DE LO SAGRADO EN LA DANZA DE LOS DERVICHES.....	69
2.4.1 Exploración Corporal: la Danza del Giro	75
2.4.2 Reflexiones-Observaciones	76
3. DESCUBRIENDO EL TERRITORIO: BÚSQUEDAS DEL SABER.....	80
3.1 VEREDA LAS MERCEDES – ARANDA.....	81
3.1.1 Primer Acercamiento	81

3.1.2	Jugando, Sintiendo, escuchando el lugar	83
3.1.3	Reflexiones	84
3.1.4	Acercamientos finales	87
3.2	VEREDA SAN ANTONIO DE ARANDA	88
3.3	LAGUNA NEGRA.....	93
4.	CREACIÓN DRAMATÚRGICA Y MONTAJE TEATRAL	102
4.1	OBRA DE TEATRO “COCHA CELESTE”	103
4.2	MONTAJE DE LA OBRA	111
4.2.1	Acercamiento al texto dramático	111
4.2.2	Memorización del texto	112
4.2.3	Improvisación	114
4.2.4	Ensamble final.....	114
4.2.5	Taller de Elaboración de Máscaras	115
4.2.6	Hacia la ritualidad del espacio escénico: instalación de elementos.....	119
4.3	PUESTA EN ESCENA.....	124
4.3.1	Barrio Villas del Rosario.....	124
4.3.2	I.E.M. Ciudadela de la Paz	125
4.3.3	Festival Pasto Teatro 2011	127
4.3.4	Periódico Escolar, exposición fotográfica y video argumental	128
4.4	ESCENARIOS DE PAZ: CUENTERÍA, TEATRO, MÚSICA, DANZA Y TÍTERES EN LA CIUDADELA	129
5.	PENSAR-SENTIR EL CUERPO EN PEDAGOGÍA.....	133
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	152
7.	NETGRAFÍA	155

LISTA DE FIGURAS E IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Compartiendo el riesgo de ser topado	23
Imagen 2. Publicación periódico escolar	48
Figura 1. Generación Yin-Yan	63
Figura 2. Octograma de Fu Shi	64
Figura 3. Simbología de los Ocho Trigramas	64
Imagen 3. Exploración	68
Figura 4. Estrella del Amanecer	70
Imagen 4. Búsquedas de Saber	84
Imagen 5. La Nueva Carretera	85
Imagen 6. Pozos de Agua	86
Imagen 7. Aguas frías	89
Imagen 8. Ascender en La Marquesa	98
Imagen 9. Vientre de la Tierra	99
Imagen 10. Renacimiento	101
Imagen 11. Seres Juguetones	104
Imagen 12. Asomándose al Otro	120
Imagen 13. Reveladores	121
Imagen 14. Elemental de Agua	121
Imagen 15. Evocación	124
Imagen 16. Retorno al Cuerpo de la Tierra	125
Imagen 17. Agua y Roca	126

Imagen 18.	Latido del Corazón de la Tierra	127
Imagen 19.	El Encuentro	128
Imagen 20.	Ofrenda de Alegría	130
Imagen 21.	Espectadores	130
Imagen 22.	Taller Teatro de Juego	132
Imagen 23.	Exposición	132
Imagen 24.	Recreación de la Palabra	134
Imagen 25.	Los Chasquis	134
Imagen 26.	Escenarios Móviles	135
Imagen 27.	El Rey Mono	135
Imagen de Archivo 1.	Cortesía Fundación Urdimbre	151
Imagen de Archivo 2.	Cortesía Fundación Urdimbre	152

RESUMEN

Saberes artísticos, filosóficos, culturales, educativos, éticos y estéticos confluyen en Filosofía del cuerpo, para nutrir otros caminos en pedagogía, en torno a la experimentación del cuerpo en situación de representación, al considerar el espacio-tiempo corporal como universo, conglomerado macro y microcósmico de fuerzas y energías, desconocido.

El cuerpo se despliega, deviene como territorio un acontecimiento de lo político, social y ambiental e impacta sus propias visiones del mundo al explorar sensiblemente la naturaleza corporal con niñas, niños y adolescentes de la IEM Ciudadela de La Paz, sector de Aranda, en experiencias transformadoras del arte y desde la esencialidad del juego (lo lúdico en tanto puerta hacia la interioridad). Los senderos transitados, encuentros y desencuentros, se vislumbran en el tejido de una dramaturgia y puesta en escena en la que jóvenes actores representan lo andado, con voz propia.

Hay implícita una denuncia en este andar: la máquina educativa y su disposición en la escuela, sistema deshumanizador, homogeneizador del Ser. El cuerpo se organiza, escolariza, institucionaliza, educa para controlar y reprimir su presencia, su potencia orgánica, a través de distintos métodos y mecanismos de poder que lo tecnifican, como también a su sensibilidad y naturaleza.

Palabras Clave:

- Cuerpo
- Filosofía
- Pedagogía
- Arte Escénico
- Escolarización

ABSTRACT

Artistic, philosophical, cultural, educational, ethical and aesthetic knowledge converge together in Filosofía del cuerpo to nourish other paths in teaching ability, around experimentation of the body in a state of representation, considering corporal space-time as universe, macro and microcosmic conglomerate of forces and energies, unknown.

The body is deployed, as a territory becomes a political, social and environmental event and impacts its own visions of the world when sensitively explores the bodily nature with children and adolescents in the IEM Ciudadela De La Paz, Aranda sector, in experiences transforming art and from the essentiality of the game (playfulness as a gateway to the inner being). The traveled path, agreements and disagreements, are glimpsed in the plot of a dramaturgy and staging in which young actors represent the walk, with their own voice.

On this road there is an implicit complaint: the educational machine and its regulation in the school, dehumanizing system, being homogenizer. Body is organized, receiving schooling, institutionalized, educated to control and repress its presence, its organic power, through different methods and mechanisms of power that made more technical, as well as its sensitivity and nature.

Keywords:

- Body
- Philosophy
- Pedagogy
- Performing Arts
- Schooling

INTRODUCCIÓN

*El niño es el verdadero padre del hombre.
La genialidad no es otra cosa que la infancia congelada.*

Cristóbal Peláez: *La ventaja de ser títere es que no termina uno en calavera*

*En el cielo las estrellas,
en la tierra estarán nuestros niños.*

Kalamarka: *Aguas Claras*

Filosofía del cuerpo libera la trascendencia negada a la corporeidad en los procesos cognitivos, al comprender la enseñanza-aprendizaje en relación a un germinar más allá de los límites de la razón, en el espacio-tiempo del arte, desde una cierta naturalidad y, más que en la complejidad de los propios contenidos, en los procesos internos, orgánicos, donde verdaderamente se anclan los saberes tras la experiencia, y donde la única voluntad y curiosidad son de interés propio.

Abrir *trayectos alternativos en pedagogía*¹ es práctica vital, ética, estética, filosófica, social y humana en contraposición, pero emergente, en el quehacer educativo de los entornos institucionales; al seguir estos últimos, el curso de la evolución histórica de un sistema, un paradigma vestigio de occidente, que centra la escuela en el desarrollo curricular, los contenidos, focaliza el saber en unas áreas del conocimiento, niega al Ser su corporeidad, su sensibilidad, su mirar hacia adentro; un mecanismo de poder que promueve el individualismo, la competencia, el condicionamiento, el materialismo, la violencia, valores opuestos a los objetivos de desarrollo humano en el discurso de la educación. El cuerpo escolarizado, efecto de la extrema deshumanización y homogenización del Ser, su instrucción y adiestramiento, se fomenta a través de disciplina, obediencia, régimen autoritario, extremo control sobre los cuerpos, producto de la institucionalidad que asegura el funcionamiento de un sistema, en la formación de ciudadanos súbditos, serviles.

Esta iniciativa experimental se teje entre el arte y la filosofía; aquí, el cuerpo es signo, huella a seguir, su lenguaje es la piedra angular que da sentidos múltiples en la búsqueda de una filosofía desinstitucionalizada, ambigua, polifacética, nutrida por el torrentoso caudal del arte y su acción autopoietica.

¹ ROMO, María Isabel. *Trayectos Alternativos en Pedagogía. Fauna de la Reserva Natural. Janacatú*. Pasto: Impresión Urdimbre Fundación Educativa y Social, 2007. 37 p. Idea tomada de la concepción educativa de la Fundación Urdimbre de la ciudad de Pasto, quienes proponen otra vivencia de la pedagogía, un caminar diferente a las lógicas educativas tradicionales.

En el año 2009, tras un acercamiento y vivencia en la comunidad educativa Ciudadela de La Paz, se propone un *trayecto alternativo* para actuar-pensar la pedagogía desde la experimentación del cuerpo en situación de representación. El proyecto **Filosofía del Cuerpo: Arte, Curación y Educación** se presenta a las directivas institucionales, cuyo objetivo (realizar una investigación en relación al cuerpo) se desarrollaría al ofrecer a la comunidad educativa niños, niñas y jóvenes la posibilidad de vivenciar un proceso teatral, en la apertura de una Escuela de Teatro que diera cabida al libre desarrollo de su propia experiencia artística, pedagógica, social y humana.

Durante los años 2009 a 2011, se despliega el proyecto con niños, niñas y jóvenes de la Institución. Desde la Escuela de Teatro se dinamizan diversas actividades en varios encuentros semanales: talleres, lúdicas, charlas, salidas de campo, presentaciones, entrevistas, laboratorios de experimentación, visitas, y otras múltiples acciones, de acuerdo al desarrollo de la metodología de investigación acción participativa propuesta en este proyecto, que en palabras sencillas es un camino incierto, un modelo *rizomático* donde multiplicidad de voces, alternadamente o en conjunto, van encontrando senderos, trochas, atajos, travesías, que cambian inesperadamente el curso imaginado y dan luces sobre otros modos de caminar en la búsqueda del saber.

Las huellas seguidas fueron encontrándose en la vivencia comunal con niños, niñas y jóvenes del colectivo, en la experiencia vital de cada encuentro, en el riesgo implícito al recorrer nuevos caminos, entre risas, silencios, esperas, llantos, algarabía, rebeldía profunda.

Este informe dista de ser un nuevo método o modelo pedagógico a seguir, de los tantos que emergen día a día, en el quehacer docente, o en aquellos que se formulan en las oficinas, obedientes al interés administrativo de la educación. Este informe conduce hacia una experiencia humana que, tras perderse y encontrarse en los interminables caminos, siempre partía y regresaba al espacio-tiempo del teatro, el arte escénico como develador del espíritu y no como mera herramienta de aprendizaje.

El informe se estructuró en cinco partes:

En el primer aparte se restituye la importancia, trascendencia y vitalidad que el juego otorga, a los procesos de enseñanza-aprendizaje, en la desescolarización del cuerpo que, al experimentar los espacio-tiempos del juego, deviene cuerpo desconocido, al descubrirse como presentación, representación, de lo que en él se cruza, entrecruza, fluye y confluye. Dentro del juego, se lleva la mirada hacia el juego representativo, desde la práctica de la Improvisación, como la posibilidad de ser otro, hacia la comprensión del cuerpo como escenario. En este sentido, se vitalizan prácticas simples, como las de caminar, explorar el ritmo y el equilibrio, posibilidad de ruptura de las posturas cotidianas del cuerpo escolarizado, efecto

de la disonancia entre interioridad y manifestación exterior que la cultura, la familia, la sociedad, imprimen a través de las técnicas del cuerpo. El acercamiento a la exploración vocal se propone desde la dinámica de la respiración consciente, atravesando luego la naturaleza del sonido, la voz y, finalmente, la palabra.

Se ha dado por nombre Curación en el espacio escénico a una serie de prácticas o técnicas curativas que buscan experiencias transformadoras en niños, niñas y adolescentes participantes. Se sitúan más allá de la medicina y se originan en saberes milenarios, filosofías universales, aplicadas en esta investigación a la dinámica propia del arte escénico. De este modo, se aborda el acontecer de algunas prácticas, como la Sensibilización, o Viaje a través de los sentidos, la Tenseguridad; una serie de movimientos o Pases mágicos, experimentados por brujos de la antigüedad, tal como cuenta Carlos Castaneda y demás aprendices de Don Juan Matus en sus obras, así como la práctica de la Rosa de los Vientos en el cuerpo, desde el pensamiento chino, retomando los fundamentos del Í Ching, en cuanto a la directa relación que cada hexagrama, del Octograma de Fu Shi, tiene con las partes del cuerpo y, a su vez, con elementos, sabores y diversas fuerzas de la Naturaleza. Finalmente, se registran las sensaciones vividas en la dinámica de girar sobre el propio eje del cuerpo, práctica milenaria y mística, cuyo sentido sagrado se pretende liberar desde la danza de los Derviches.

En la tercera parte, el saber se persigue al caminar los senderos del territorio; niños, niñas y adolescentes dirigen su descubrir en el entorno inmediato habitado: la Comuna 10 y sus alrededores. De este modo, se registran salidas de campo y actividades desarrolladas en la vereda Las Mercedes de Aranda, donde impacta la construcción del proyecto vial Rumichaca- Pasto- Chachagüí- Aeropuerto en su trayecto 5: Variante oriental de Pasto – Túnel de Daza. Este fenómeno se convierte en uno de los hilos conductores de la investigación. Del mismo modo, se recorren los senderos de San Antonio de Aranda, donde es importante la visita a la Reserva Natural y Social Janacatú, por su riqueza ambiental y por el grato encuentro con los gestores de la Fundación Urdimbre, quienes relatan su experiencia en el territorio con procesos ambientales, sociales y educativos. Al conocer la disminución de los caudales de agua, se propone visitar el Santuario de Flora y Fauna Galeras, sector Laguna Negra, como una posibilidad de vivenciar sensiblemente la directa relación Cuerpo-Naturaleza; este lugar sagrado se convierte en fuente de nuevos saberes.

En la cuarta parte del informe, los saberes encontrados se entretajan, se crean y recrean en la obra de teatro *Cocha Celeste*, que cuenta, con el lenguaje del arte escénico, la experiencia vivida. En este aparte, se registra todo el proceso de montaje, desde el acercamiento al texto dramático, hasta la puesta en escena, para la cual es indispensable la realización de un taller de Máscaras y otro de Instalación de elementos. La obra participa en diversos escenarios, barriales, institucionales y teatrales, tales como el Festival Pasto Teatro 2011, el cual permite que los integrantes del colectivo realicen talleres y sean espectadores de

otras puestas en escena. Para cerrar este capítulo, se registra también la experiencia de Escenarios de Paz, acercamiento que el proyecto hace entre la comunidad educativa y diversas artes: música, cuentería, danza, títeres y teatro.

A modo de conclusión, este Trabajo de Grado finaliza con una corta reflexión en torno a la Educación y sus efectos en el Cuerpo, evocando pensadores latinoamericanos contemporáneos como Freire, Corazza, Oliva, Carlos Calvo, o aquellos que, desde la propia cultura occidental, instauran sus posiciones críticas ante el mecanismo de poder que condiciona la escuela y, en sí, todo el sistema social, como el caso de Ivan Illich o Elfriede Hengstenberg directamente desde su labor con niños en el campo de la cultura física. Aquí, estas y otras ideas quedan enunciadas como *Pensar-sentir el Cuerpo en Pedagogía*; sin embargo, se deja abierta la senda hacia una lectura y estudio profundo en cuanto a la relación Cuerpo-Educación, pues mucho queda por decir. Finalmente, se dirige la mirada hacia una experiencia educativa enriquecedora en la región, la del Centro Lúdico y Pedagógico MEHME (Múltiples encuentros, Múltiples emprendimientos) desarrollado por la ya mencionada Fundación Educativa y Social Urdimbre como un ejemplo de educación liberadora.

1. CUERPO-REPRESENTACIÓN

Cuerpo: espacio sagrado, *templum*, recinto del ritual y Misterio, escenario de presentación y encuentro de multiplicidad de fuerzas que cruzan el Universo, Desconocido, Caos y Cosmos, cuya tensión constante crea y recrea la Vida. Cuerpo: comienzo de un largo viaje en el que el camino le anda en vez de ser andado, cuerpo-camino, infinitud naciente, morada-espíritu, que recobra en cada paso su conciencia, en el ir dejando pedazos de *sí mismo*, vestiduras y corazas, mientras asciende montañas hacia los bosques perdidos de su desnudez, donde el aire que respira es memoria, de un presente escondido en los recovecos vírgenes y corpóreos del Ser.

El cuerpo es mente y Espíritu, afirmación alejada de la clásica distinción entre mente-cuerpo, alma-cuerpo, cuerpo-espíritu, multiplicidad sacra, conglomerado macro y microcósmico que aúna el cuerpo físico, el cuerpo de la mente, el cuerpo de las emociones y el cuerpo de la memoria, sin cerrarle posibilidad a las existencias múltiples y paralelas del cuerpo, propiciadoras de lecturas diversas, visiones libres en cuanto a corporeidad.

En el cuerpo diversas fuerzas actúan, provocan un pensar, un sentir, un mirar, el gesto, la palabra-acción, el cuerpo representa fuerzas que transitan vertiginosamente el fluido vital, así como el río es habitado por innumerables especies vivientes que brindan cualidades particulares a las aguas, de acuerdo a la propia naturaleza de las especies que las habitan: vegetación, piedras, peces, el cuerpo hace visible distintas presencias, el río corre, se desborda, se contiene, se seca, hay ríos quietos, apacibles, otros muy torrentosos, el cuerpo es un río hacia el mar, el agua que fluye lo contiene, el cuerpo contiene la Vida que corre, luz líquida emergiendo en la piel, poro a poro, brotando como el rocío en la mañana de la Tierra húmeda y fresca que ve nacer las olas del mar, arrojando un cuerpo a la orilla arenosa y la boca que guarda el sabor a sal, de la gran sopa cósmica de donde brota la Vida.

Ese sabor, que entreteje el tacto, la mirada, la emoción, el gesto, es hilo que lleva al gran entramado de la memoria, al despertar en un vientre henchido de agua que se rompe; se nace en el cuerpo, aquí y ahora, para presentar múltiples presencias y *ser otro*.

El cuerpo es representación, mimesis de lo que en él y a él se presenta; todo cuerpo expresa, por más quieto y silencioso que parezca; incluso la quietud ya es una expresión, la ex-presión es una fuerza arrojada al afuera, sutil o grotesca, desde la respiración, suspiro, hasta las secreciones, lágrimas; se muestran infinidad de expresiones orgánicas del cuerpo que, al apropiarse de la intención creadora dirigida al otro, desemboca en la composición de la obra de arte:

La teoría antigua del arte, según la cual a todo arte le subyace el concepto de la mimesis, de la imitación, partía también evidentemente del juego que, como danza, es la representación de lo divino. Sin embargo, el concepto de la imitación solo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente el sentido cognitivo que existe en la imitación. Lo representado está ahí, ésta es la relación mímica original. El que imita algo hace que aparezca lo que él conoce y tal como lo conoce².

Develador de misterios, cuerpo ex-presión, representación original, puro acontecimiento, un cuerpo al recordar comprende su lugar en el gran juego del Universo para identificarse con el todo-partes en la realización del existir. Abrir el espacio a la rememoración de la conciencia del cuerpo implica ahondarse en una experimentación del cuerpo que re-presenta en tanto acto puro y vital. Guiar la mirada a la teatralidad del cuerpo, abrir camino hacia el reconocimiento de una sacralidad olvidada en la trivialidad de un sistema que asecha la existencia, su valoración mítica, poética, sagrada, ritual.

Se camina hacia la rememoración del cuerpo en una búsqueda constante por resaltar la teatralidad del cuerpo desde la propia cotidianidad. Lo oculto a simple vista se devela por el teatro y cobra conciencia en el cuerpo; para ello, se traza el horizonte en pedagogía, en primera instancia, a través de la vivencia del juego en tanto representación; así, se resalta la valoración del arte como herramienta de enseñanza-aprendizaje, desde dónde pensar, en este caso, la investigación del cuerpo, su experimentación teatral o extracotidiana.

1.1 JUEGO Y PEDAGOGÍA

Lo más serio que hace un niño es jugar, la esencia es el juego y si un niño ha jugado mucho, mucho, mucho, mucho, hay grandes posibilidades de que sea un adulto responsable, un adulto con mucha capacidad de trabajo, con mucha capacidad creativa, afectiva y de transformar esta sociedad, que es lo que necesitamos (...) Uno de los grandes errores de la educación es que nunca ha considerado el juego como lo más importante que hace el niño. El juego es considerado como perder el tiempo, es un premio después de que ha hecho lo importante. En una escuela la estructura escolar de por sí ya está dándonos este mensaje; porque los niños tienen tales y tales clases y luego tienen un pequeño recreo donde pueden jugar aceleradamente, para luego seguir haciendo lo importante. En la casa, nos han acostumbrado a que primero se haga las tareas y, si ya se acaba, entonces se puede jugar. El juego es sinónimo de perder el tiempo. Yo creo que el juego tiene que ver con varias dimensiones del ser humano, tiene que ver con la creatividad, con lo bello, con el compartir con los demás, con el construir, abarca la parte estética, la parte humana y se convierte en lo que yo llamo ocio creativo. La escuela tiene una razón política y una razón ideológica, estamos en una sociedad competitiva, en

² GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Ed. Sígueme, Salamanca, 1993, p.77.

una sociedad en que importa que los otros produzcan para unos pocos, o sea los otros tienen que producir para un grupo pequeño de personas y como la educación tiene que responder a esa necesidad de asalariados de otro, entonces un ocio creativo es anti-productivo para los dueños de capital, y por eso es que la educación está fregada. La educación tradicional nos enseña a obedecer, no a ser responsables, porque en los trabajos necesitamos ser obedientes, ojalá sin pensar, que no opinen, sino que hagan exactamente el pedacito que se necesita para sacar el producto final, o mantener la situación existente. Entonces, eso tiene una razón de ser³.

Visibilizar la trascendencia del juego en los procesos pedagógicos implica repensar la acostumbrada noción de juego en tanto simple entretenimiento, “actividad utilizada para la diversión y el disfrute de los participantes”⁴, aun cuando la definición acierte en parte. Se restituye la seriedad del juego al devolverle su espíritu, esencia propia que marca su independencia frente a la subjetividad de quienes juegan. Al respecto, Gadamer comenta:

Lo que hace que el juego sea enteramente juego no es una referencia a la seriedad que remita al protagonista más allá de él, sino únicamente la seriedad del juego mismo. El que no se toma en serio el juego es un aguafiestas. El modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte respecto a él como respecto a un objeto. El jugador sabe muy bien lo que es el juego, y que lo que hace «no es más que juego»; lo que no sabe es que lo «sabe». (...) El sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación⁵.

El movimiento lúdico en los procesos de aprendizaje de niños y niñas es trascendente. La sociedad le ha negado a la noción de juego su carácter pedagógico. Reconocer esta trascendencia, en los procesos pedagógicos institucionales, implica pensar posible una revolución educativa que acierte en devolver el espacio sagrado del juego a los niños que cada día se ven más ajenos a la escolarización. Las políticas institucionales se alejan del interés humano en la experiencia enseñanza-aprendizaje y, tal como comenta Bolaños, se mueven bajo unos macro-objetivos en consonancia con las fuerzas de poder del voraz capitalismo.

³ Comunicación Personal. ENTREVISTA a Liliana Bolaños. Coordinadora de la Fundación Urdimbre. Co-fundadora del Centro Lúdico pedagógico MEHME. Pasto, septiembre 6 de 2013.

⁴ WIKIPEDIA LA ENCICLOPEDIA LIBRE. *Juego*. [documento en línea]. [noviembre 26 de 2013]. Disponible en internet: < <http://es.wikipedia.org/wiki/Juego>>

⁵ GADAMER, *Op. cit.*, p. 71.

En los múltiples *juegos de balón**, por ejemplo, hay una doble oposición, una ambigüedad: por un lado, las reglas de juego se cumplen, pero, por otro, su movimiento es siempre impredecible, está sujeto a las mil posibilidades y excede la libertad de decisión de los jugadores. Azar, magia o misterio. El juego se unifica en su espíritu a las potencias creadoras de la risa y la danza.

Para los niños, el espacio de juego es sagrado. En los encuentros con los participantes, se trata precisamente de esto: rememorar la capacidad lúdica que conduce, por una parte, a comprender una noción sagrada del espacio de juego, por ende del espacio de la representación, el espacio teatral, pero, además, a reconocer una dimensión sagrada del propio espacio de presentación: el Cuerpo.

Es tan sagrado el acto de jugar, que implica una actitud diferente al comportamiento cotidiano, una transformación poco visible en el niño ya que él siempre está (debiera estar) jugando, pero notoria en las vivencias lúdicas a las que se arriesgan adolescentes, jóvenes o adultos, que, en su gran mayoría, han asumido un rol determinado dentro de la sociedad, pues en general las instituciones sociales, llámense familia, escuela o sociedad, han marcado los cuerpos con ciertos estereotipos de comportamiento y negado sus potencias creativas.

Cada juego tiene su espíritu propio, de acuerdo a la configuración del movimiento lúdico; los juegos se diferencian entre sí debido a sus pautas precisas de conducta, exigen de los jugadores una entrega total y confianza en el juego, pues aunque el jugador hace uso de su libertad de decisión, ésta siempre se reduce ante una conducta lúdica determinada. Cuando alguien se abandona al juego, sus estereotipos de comportamiento se someten a una lúdica propia, que los superan, a un objetivo mayor.

El que todo juego sea jugar a algo vale en realidad aquí, donde el ordenado vaivén del juego está determinado como un comportamiento que se destaca frente a las demás formas de conducta. El hombre que juega sigue siendo en el jugar un hombre que se comporta, aunque la verdadera esencia del juego consista en liberarse de la tensión que domina el comportamiento cuando se orienta hacia objetivos⁶.

* La apertura de los distintos encuentros pedagógico-artísticos con los participantes del colectivo de Ciudadela de La Paz, que en su primera etapa logró convocar a cuarenta estudiantes entre niños, niñas, jóvenes y adolescentes, se desarrolló sirviéndose, entre otras lúdicas, de los inmortales y diversos juegos de balón, dinámica que sorprendía y divertía cada vez a sus jugadores por sus múltiples posibilidades de organización y por el inesperado movimiento del balón: "El ponchado", "No dejarla caer", "Fútbol", "Balón-mano", "Pases en círculo" emitiendo palabras: el nombre, colores, lugares, alimentos, partes del cuerpo, entre otras, fueron algunos de ellos.

⁶ GADAMER. *Op. cit.*, p.74.

Esta idea vislumbra la vitalidad que el juego otorga a la dinámica enseñanza-aprendizaje, visibiliza la relación inmanente entre Juego y Pedagogía. La tensión propia de un comportamiento que se dirige hacia un objetivo se ve liberada en la dinámica del juego; es decir, es el jugar la realización de algo que acontece sin esfuerzo, sin ser forzado, natural, que finalmente se realiza y en su acontecer cumple a cabalidad todas las pautas de su realización. Las tareas que en pedagogía se dirigen hacia la consecución de una habilidad determinada, por ejemplo, se verían aliviadas de presión si se realizaran a través de la dinámica lúdica, en la experiencia del juego, porque la esencia misma del juego es aprendizaje.

El juego es vivencia de enseñanza-aprendizaje por excelencia, es potencia inmanente del ser humano para aprender. La naturaleza infantil lo muestra en los múltiples aprendizajes que el niño experimenta al jugar. La relación juego-pedagogía desinstitucionalizada se distensiona en los espacios donde la lúdica es posible sin la intervención ordenadora y controladora de la vida, de su naturalidad.

El juego, al igual que la enseñanza-aprendizaje, es libre, acontece naturalmente, sin ser forzado, pero requiere en su dinámica de un comportamiento dirigido a un objetivo, además de *un santo decir sí*, lo mismo que para la experiencia del arte en tanto potencia creadora y autónoma.

Liberada y devuelta la seriedad a la noción de juego, su trascendencia, se visibiliza la emergente presencia en los procesos pedagógicos de los niños, niñas, jóvenes y adolescentes, donde, sin tanto esfuerzo, se debe permitir y posibilitar un libre acontecer en el juego, como río torrencioso que quiere correr. Así, la capacidad de escucha, curiosidad, investigación, concentración, atención, coordinación, observación, habilidad motriz, fluidez, creatividad, ritmo, conciencia espacial y diversas inteligencias, entre otras potencialidades, se irán desarrollando naturalmente, sin la intervención forzosa, presión, disciplina y control propios de la institucionalidad pedagógica y su escolarización.

¿Qué es capaz de hacer el niño, que ni siquiera el león haya podido hacer?
¿Para qué, pues, habría de convertirse en niño el león carnicero?
Sí, hermanos míos, para el juego divino del crear se necesita un santo decir «sí»: el espíritu lucha ahora por su voluntad propia, el que se retiró del mundo conquista ahora su mundo⁷.

Jugar fortalece el vínculo con la presencia del Niño, el *niño interior*, que no es etapa de vida, sino un modo de ser y estar en el mundo, *ser niño*, estar libre física y mentalmente de las formas, ideas, mecanismos alienantes de la vida, recobrar la disposición de *la risa, el juego, la danza*⁸, ya lo propone Nietzsche en las transformaciones del espíritu, pues el león, como la segunda transformación,

⁷ NIETZSCHE Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Ed. Oveja Negra, Bogotá, 1982, p. 51.

pretende poner un no al “tú debes” para conseguir su propia libertad, sin embargo el león no es capaz aún de crear nuevos valores, pues para esto es necesario que el espíritu se transforme en niño.

Referidos a Zaratustra, la risa, el juego, la danza, son los poderes afirmativos de la transmutación: la danza transmuta lo pesado en ligero, la risa los sufrimientos en alegría, el juego de lanzar (los dados) lo bajo en alto. Pero referidos a Dionisos, la risa, la danza, el juego son los poderes afirmativos de reflexión y de desarrollo. La danza afirma el devenir y el ser del devenir; la risa, las carcajadas, afirman lo múltiple y lo uno de lo múltiple; el juego afirma el azar y la necesidad del azar⁹.

Por otro lado, si atendemos a uno de los usos lingüísticos de la palabra inglesa *player*, cuya traducción al español es jugador, afirmaremos una intrínseca relación en tanto *player* también designa al actor. Jugador y actor están entretnejidos en una unidad cuyo acontecer se devela en la obra de arte, como en el gran juego de la Vida, que hechiza al jugador con su espíritu propio. Aquí, se resitúa la trascendencia del juego como el propio Ser del hombre que actúa, se juega la Vida, sin embargo *todo jugar es un ser jugado*¹⁰ y ya que el hombre es naturaleza, su automanifestación obedece al ritmo del gran juego universal que, en tanto modelo de arte, se mantiene en constante renovación.

En el colectivo artístico se exploran posibilidades individuales y grupales al jugar. El juego comunica y construye estructuras significantes con el lenguaje del teatro, permite el desarrollo de la expresión espontánea; compartir el riesgo, el vértigo, la angustia de no acertar, la incertidumbre, hace visible la tensión constante entre armonía-caos, equilibrio-desequilibrio, quietud-movimiento en los cuerpos y en el cuerpo del grupo que se dispone al proceso creativo.

⁸ La risa, las carcajadas y las cosquillas son la primera expresión de juego en los niños, anteceden al lenguaje verbal. La primera risa de un niño se asocia a la creación-nacimiento de un ser elemental de gran belleza, emanado del soplo resplandeciente, sonido y color de Sol, alimentado del Espíritu de la risa para celebrar la Vida. Para Gadamer el uso lingüístico de la palabra juego guarda una relación intrínseca con el término danza; así refiere lo siguiente: “...hablamos de juegos de luces, del juego de las olas, del juego de la parte mecánica en una bolera, del juego articulado de los miembros, del juego de fuerzas, del «juego de las moscas», incluso de juegos de palabras. En todos estos casos se hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final. A esto responde también el significado original de la palabra *Spiel* como danza, que pervive todavía en algunos compuestos (por ejemplo en *Spielmann*, jugar)”. GADAMER, *Op. cit.*, p.71.

⁹ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, p. 269-270.

¹⁰ GADAMER. *Op. cit.*, p.73.



Compartiendo el riesgo de ser topado. I.E.M.
Ciudadela de La Paz, febrero 25 de 2011.

Jugar para rememorar la conciencia lúdica en el cuerpo. La memoria del movimiento de vaivén de la naturaleza repercute en el cuerpo: las olas, los árboles meciéndose, la yerba fresca al recibir el rocío de la aurora; el juego es manifestación de la naturaleza, quien juega manifiesta, presenta, re-presenta. Como acontecimiento puro, la relación Juego-Representación tiene vital sentido para Gadamer:

El juego se limita realmente a representarse. Su modo de ser es, pues, la auto-representación. Ahora bien, autorrepresentación es un aspecto óptico universal de la naturaleza (...) la entrega de sí mismo a las tareas del juego es en realidad una expansión de uno mismo. La autorrepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo. El juego humano solo puede hallar su tarea en la representación, porque jugar es siempre ya un representar¹¹.

El juego representa. Aunque existan diversas clases de juegos, de acuerdo a sus dinámicas lúdicas, la esencia del juego es representar. El juego devela lo que el hombre trata de esconder tras los comportamientos de un cuerpo cotidiano, así como en el teatro; gran develador del Espíritu, en el juego el cuerpo está expuesto a ser leído. Inconscientemente se aparta, hace un distanciamiento de sus conductas ordinarias y organizadas, con las que se presenta diariamente, y entra en un campo desconocido, donde operan determinadas reglas que, sin darse cuenta, lo consagran en el juego de la representación. La naturaleza del arte es ambigua, se unifica en su esencia al Misterio, al movimiento alquímico de expansión. En el teatro, el actor cobra una cierta consciencia de distanciamiento,

¹¹ *Ibid.*, p.74.

con respecto a un comportamiento cotidiano del cuerpo; sin embargo, no tiene certeza sobre la naturaleza de lo que le hace distanciarse.

Liliana Bolaños habla de tres grandes grupos en los que clasifican los juegos en el Centro lúdico y pedagógico MEHME*; entre estos, reconoce, en particular, la importancia del juego representativo:

Nosotros los organizamos en tres grandes grupos: juego estructurado, semi-estructurado y juego libre. Juego libre es el que ellos deciden autónomamente cuando lo quieren hacer y negocian entre ellos, sin la intervención del adulto, si lo hacen en grupos ó solos, si ajuntan o no, si pelean o no, se auto-organizan. El juego estructurado es un juego que tiene unas reglas más rigurosas para que el niño juegue de una manera determinada; el juego que estaba haciendo Huaira cuando llegaste se llama Miniarco, es un juego de autocontrol donde ellos manejan una pregunta y unas respuestas, y ellos van poniendo fichitas, y el mismo juego al voltearlo le dice si está bien hecho o no, ese es un juego estructurado. Yo no le permito a ninguno, que cojan esas fichitas para jugar como lo están haciendo con este juego. La Yenga, que es un juego semi-estructurado, tiene algunas reglas, pero no son tan rigurosas y permite cambiarlas en un momento dado; un bingo, por ejemplo, es un juego semi-estructurado que tiene una manera de jugar, pero uno puede definir, con los jugadores, si gana el que cumple con todas las tarjetas, o cuando la primera se llena, uno negocia realmente; y el juego libre es libre. El juego representativo es parte del juego libre. En el juego representativo hay un avance, que es el juego de roles; incluso hay un grupo grande de adultos que han continuado trabajando el juego de roles y eso se ha estructurado y se han hecho cartillas y hay juegos muy elaborados. La importancia del juego representativo, y del juego en general, es que los niños cuando juegan logran procesar todo lo que ellos sienten y logran expresarlo, pero no solo expresarlo, sino representarlo y al representar, como en el teatro, es como coger control, es decir, se toma distancia de la situación que le ha impresionado y coge control, y en el teatro, como en el juego representativo, puede variarlo, puede decir: no, es que yo quiero que el final sea de esta manera; no, es que pelearon pero, al final, se hicieron amigos. El tomar control ayuda a limpiar, a curar, no en el sentido de que estén enfermos, sino a procesar, a aumentar el nivel de tolerancia, el nivel de resistencia a la frustración, a aceptar que hay que perdonar, que hay que compartir, que hay que negociar, que hay que esperar, por eso el

* La Fundación Urdimbre es un proyecto familiar que comenzó en la calle en 1995. Desde 1997 y hasta el 2012 tuvieron en comodato una sede, ubicada en un tramo de la finca Janacatú, en San Antonio de Aranda, en la Comuna 10; allí desarrollaron su labor educativa y social con niños, niñas, jóvenes y familia con problemática de calle en la ciudad de Pasto. Tras su larga trayectoria, en la actualidad, coordinan el Centro Lúdico pedagógico MEHME, proyecto en el que la filosofía del juego es esencia y escenario de aprendizaje en niños y niñas.

juego representativo es tan importante, todo eso ayuda a una cosa importantísima: la resiliencia.¹²

El juego es representación, todo jugar representa; sin embargo, es posible direccionar el objetivo o movimiento lúdico del juego, concretamente, hacia la representación; es decir, hacer conscientes a los jugadores adolescentes, jóvenes o adultos, que tras una dinámica lúdica se pretende representar una situación particular desde la improvisación. Con los niños y niñas, en cambio, el juego representativo es libre, ellos por sí mismos representan diversas situaciones.

Antes de improvisar conscientemente, los participantes del colectivo artístico jugaron mucho, el juego los motivó a vivenciar el proceso de experimentación corporal. Quien se dispone al juego se libera de las preocupaciones de la vida académica, además de la problemática propia de la familia y la comunidad en general, no como una forma de evadir esas realidades, sino más bien mirándolas con otros ojos. Así, la primera etapa del proyecto comenzó su desarrollo con juegos de relajación, psicomotricidad, expresión corporal, vocalización, improvisación, juegos colectivos, entre otros.

La lleva, y sus múltiples variaciones (individual, parejas, tríos, cuartetos, todos al tiempo, en diversas partes del cuerpo, en dos grandes grupos, gritando el nombre, gritando el nombre de otro, con obstáculos, el congel, relevos, etc.), es un diálogo sin palabras donde hay que leer el lenguaje corporal del otro, sus movimientos, el gesto, la fuerza en las manos, los giros, la angustia de topar al otro o de ser topado. Los juegos de balón, por su parte, desarrollan la atención, concentración, destreza corporal y hechizan a los jugadores con el azar propio del movimiento del balón. Los juegos de relajación (viaje espacial, hundiéndose en la tierra, paseo por las nubes, movidos por el viento, seres de hielo, por la nieve, marionetas, expansión, entre otros) consiguen disponer el cuerpo para el proceso creativo; aunados a la potencia de la respiración, liberan el cuerpo físico, mental, emocional, de múltiples tensiones acumuladas en la vida diaria.

Las dinámicas con ojos vendados (ciego y lazarillo, sensibilización, caminando en la ciudad, y las diversas posibilidades creativas de exploración) son experiencias lúdicas que abordan los cuerpos en la sensación de oscuridad, alteridad, en el andar del otro que guarda atención y concentración. La confusión corporal despierta sentidos muy internos de orientación, se agudiza el oído; “primero me sentía perdida, pero después sentí cómo se me iban haciendo más claros los sonidos, escuché clarito el canto de los pájaros”*, comenta Karen, una de las

¹² Comunicación Personal. ENTREVISTA a Liliana Bolaños. Coordinadora de la Fundación Urdimbre. Co-fundadora del Centro Lúdico pedagógico Mehme. Pasto, 6 de septiembre de 2013.

* Palabras pronunciadas por Karen Valverde, participante de la Escuela de Teatro, Caminata a ojos vendados, Taller de sensibilización. I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, marzo 13 de 2010.

participantes. Las caídas, el miedo, los gritos, en el correr estando ciego, el vértigo, enfrentar los miedos, la propia sombra y oscuridad primordial: “aunque yo tenía los ojos vendados y no miraba nada, sí sabía dónde estaba y a dónde íbamos”^{*}, comenta Jannyer.

Desde un proceso que vivencian los mismos participantes se comprende la importancia del juego en la vida diaria y extraordinaria. A través de éste, se rememora un cuerpo capaz de representar su propia alteridad, capacidad organizada y mutilada con ideas, creencias y formas de pensamiento establecidas por las mecánicas de poder, fuerzas que alienan el ser, mecanismos de dominación del otro. El juego vitaliza el distanciamiento que piensa-actúa las afecciones para verse en ellas, en la distancia, devolviendo el poder al cuerpo de transmutar a través de la alquimia sagrada del teatro.

En jóvenes, niñas, niños, y adolescentes, participantes del colectivo que se disponen al juego, es notoria la influencia de los medios de comunicación, los mass media, los fuertes correctivos de la formación pedagógica tradicional, las estructuras familiares y sociales en la Comuna 10. Sin embargo, los participantes reconocen la importancia del juego: “cuando vengo a teatro me divierto mucho”^{**}; así, el proyecto desarrolla la metodología del juego teatral en cada encuentro.

1.2 IMPROVISACIÓN

En el juego libre, dentro del marco de la improvisación, tal como en el método de la terapia no directiva, desarrollada ampliamente por la doctora Virginia Axline con niños “problema”, se hacen visibles rasgos muy interiores de la personalidad de los participantes, de las situaciones particulares que los afectan, además de sus relaciones de jerarquía, visiones y posiciones propias e impuestas con respecto a fenómenos sociales en su comunidad. Miedos y fortalezas muy interiores se hacen visibles en el juego libre.

El juego “el que hable, pata”, en un espacio lúdico, establece una forma de conducta clara: guardar silencio, el que hable es burlado por el grupo. En relación a la comunidad, visibiliza una condición de supervivencia en un ambiente hostil donde el libre ejercicio de la palabra está silenciado, y el síntoma de malestar entre la comunidad, por lo que hay que callar, no es suficiente denuncia de la dinámica cotidiana de cosas que no cambian a pesar de los ejércitos, la intervención de la fuerza pública, la acción moral del cuerpo religioso, la educación

^{*} Palabras pronunciadas por Jannyer Morales, participante de la Escuela de Teatro, Caminata a ojos vendados, Taller de sensibilización. I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, marzo 13 de 2010.

^{**} Palabras pronunciadas por Yuly Valverde, participante de la Escuela de Teatro, Caminata a ojos vendados, Taller de sensibilización. I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, marzo 13 de 2010.

en los colegios, etc. La problemática de la comunidad palpita en los mismos núcleos familiares donde las relaciones están rotas por la falta de comunicación, de educación, la pobreza, la violencia, el maltrato, las pocas oportunidades. La dinámica cotidiana que fluctúa entre vandalismo, robos, atracos, pandillismo, microtráfico, comercialización de armas, sicariato, hasta los actos de violencia en los hogares, entran en el juego de imposición “el que hable, pata”, donde una voz dominante y armada hace su propia ley.

Por su parte, en la improvisación se hace efectivo el pensamiento de Stanislavsky, quien cree indispensable para la acción teatral una disposición especial de la voluntad del actor, un “*sí mágico*”, que consiste en aceptar el juego (circunstancias dadas, características, carácter, motivos, objetivo, tareas escénicas, conflictos de los personajes en una obra dramática); para vivir estas características “como si fueran reales (...) este *sí mágico* abre las posibilidades del inconsciente: Si yo fuera la montaña, ¿Cómo sería?”¹³; sin embargo, aunque es visible la disposición que los participantes toman al jugar, el *sí mágico* acontece en el juego: niños, niñas, jóvenes y adolescentes viven real y mágicamente el juego, así como “el actor indio dice: Yo veo la montaña, yo soy la montaña”¹⁴.

Si el actor, en su proceso creativo, no sólo en relación al grupo sino a sí mismo, se dispone al juego del otro, si dice sí a sus otras voces y a las propuestas creativas de sus compañeros, el juego escénico se desarrolla. El *sí mágico* en tanto capacidad indispensable dentro del proceso creativo, como el *santo decir sí*, propuesto por Nietzsche, se observa en los múltiples juegos realizados en el colectivo. Los participantes aceptan los juegos y, en esta disposición, el juego del otro, dicen sí a los incontables impulsos que los otros hacen legibles en sus cuerpos.

Carlos, de 11 años de edad, comenta: “improvisar es hacer como si uno fuera otra persona, y representar una historia”*, mientras que Patrice Pavis define el acto de improvisación, en su Diccionario del teatro, como “una técnica de actuación donde el actor representa algo imprevisto, no preparado de antemano e inventado al calor de la acción”¹⁵.

La improvisación, o juego representativo, se desarrolla como una lúdica donde los jugadores son conscientes de representar; su juego deberá tener en cuenta al espectador, será observado por otros; dentro de su juego tendrán consciencia de vivir, transmitir, presentar, contar una situación que se irá desarrollando en la

¹³ MONSALVE, Juan. *El Teatro de las indias*. [documento en línea] [noviembre 10 de 2012]. Disponible en: <http://asiapacifico.utadeo.edu.co/wp-content/files/teatro_de_las_indias.pdf>.

¹⁴ *Ibid.*

* Palabras pronunciadas por Carlos Parreño, participante de la Escuela de Teatro, Jornada de improvisación. I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, abril 18 de 2010.

¹⁵ PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998, p. 260.

acción, pero que de antemano se ha propuesto sin llegar a determinarla por completo.

Lo imprevisto, lo intempestivo, cobran vitalidad en la acción teatral, en el juego de acción-reacción colectivo, en la creación, tanto como en el juego de pelota donde los jugadores lanzan la pelota sin dejarla caer. La efectividad del juego teatral consiste en no dejar caer la pelota, lanzada en forma de gesto, silencio, sonido, palabra, mirada, cuerpo y acción, y en regresar esa pulsión artística cargada de sentido. El movimiento de vaivén de la pelota en escena se hace complejo porque múltiples unidades de sentido vienen y van al mismo tiempo. Caos y cosmos fluctúan constantemente.

La improvisación, al igual que el juego, desarrolla espontaneidad, creatividad, capacidad de reacción, capacidad de proponer claves para representar atmósferas, lugares, situaciones, relaciones, conflictos, entre otras características particulares que el artista desee contar. La improvisación individual es útil en el caso de la composición del monólogo o soliloquio; sin embargo, en el colectivo artístico esta lúdica se desarrolla como un estar abierto al juego del otro. Niños, niñas y jóvenes artistas vivencian diversas situaciones y las recrean en el espacio escénico. Al principio, con temas libres, los jugadores representan situaciones de su cotidianidad; luego, a medida que se adentran en el proceso de investigación corporal y la escucha de diversos saberes, estas situaciones cotidianas se nutren de la misma experiencia de rememoración y, entonces, se determinan temas comunes para presentar de diversas maneras, convirtiéndose en una gran herramienta de creación que alimenta la obra de arte.

Los juegos de improvisación, en tanto herramienta pedagógica, son de gran utilidad en la experiencia enseñanza-aprendizaje. Si se les diera más cabida y su trascendencia pedagógica fuera reconocida en el aula, se liberaría tanto a docentes como a estudiantes de la tensión que provoca la errónea creencia del aprender como una tarea aburrida, monótona, unidireccional, tediosa, rígida, y se elevaría el gusto y la alegría del aprender como un fenómeno autónomo y propio de cada ser humano. La improvisación podría motivarse con objetivos diversos, pero generalmente buscaría que el estudiante empleara sus habilidades creativas para recrear pequeñas historias en relación con un tema particular, ya sea literario, histórico, religioso, social, etc., y ahondar en el tema de una manera didáctica, creativa, lúdica.

En el colectivo artístico, se desarrollan diversos juegos de improvisación, se combinan algunos supuestos, como lugares, animales, eventos, máquinas, argumentos de cuentos, historias cotidianas, salidas de campo, etc. Más tarde, y tras varias jornadas de improvisación, se motiva a reconocer la intempestividad en la acción teatral, como lo inesperado que abre la presentación de fuerzas creativas a múltiples posibilidades, tomar control de situaciones que ellos quisieran transformar y presentarlas como posibilidades renovadoras de existencia. La

representación se convierte en encuentro abierto a la polifonía estética que afecta los cuerpos de los artistas y desemboca en formas desconocidas de presentar un cuerpo habitado, vivencia del cuerpo habitado y transitado vertiginosamente por fuerzas que provocan un sentir, pensar, decir, mirar, callar, morir, que desbordan la repetición de un cuerpo en la escucha de lo que viene.

La improvisación es una destreza que se afina con la práctica, tal como se aprende a tocar guitarra o a cantar. Improvisar dinamiza la capacidad creativa del artista, lo dispone, en un espacio consagrado al juego, a dar el cuerpo, a darse con el cuerpo y en el cuerpo, al libre desarrollo de lo que otro propone; si un artista entrega su diálogo a otro, cotidiano, absurdo, con o sin sentido, la riqueza del juego como creación se vivifica en la reacción, ya sea a través de la palabra, el canto, la danza, el gesto, o un simple movimiento corporal cuya intención sea expresar y dar respuesta al otro que, como el niño, se atreve a decir un santo sí.

Los primeros juegos de improvisación, en el colectivo artístico, muestran timidez en los participantes, el miedo de ser observados y aceptados en sus grupos sociales, la mirada de otros, inseguridad, vergüenza, miedo a hacer el ridículo. Al exponerse en la representación aparece un cuerpo cerrado, silencio, voz baja y pasiva, tartamudeo, un condicionamiento conductual producto de la disciplina, un cuerpo escolarizado, la relación constante de la improvisación con las exposiciones en el aula de clases que, aun cuando ejercitan la capacidad de expresión, muchas veces promueven que el estudiante aprenda y repita de memoria largas lecciones sin comprender lo que está diciendo, haciendo que los procesos de aprendizaje sean tensionantes, rígidos, monótonos, inflexivos, reproductores de formas de pensamiento quizá incomprendidas.

En los juegos de improvisación se representa, entre otras, la dinámica de microtráfico como parte de la cotidianidad de los participantes. Por un lado, ellos muestran su autonomía en cuanto a participar o no de esta problemática; por otro, presentan crudamente historias de vida que reflejan la realidad de consumidores, vendedores y distintos agentes involucrados directa o indirectamente en este fenómeno propio de la comunidad: padres de familia, docentes, fuerza pública, pandillas, entre otros.

1.3 CUERPO-ESCENARIO

*Cuerpo expandido en el universo,
omniabarcante,
hundido en sí
cuerpo-espacio,
cuerpo-escenario,
universo por crear,
cuerpo desplegado,
desnudo de expresiones conocidas,
significando otro lenguaje,
rememorando un desconocido,
sabiduría escondida,
memoria de sensaciones*

Fernanda Guerrero

El cuerpo escolarizado hace el mínimo esfuerzo: no-hacer (no puedo, no es divertido, no tengo ganas, es difícil) es la respuesta corporal, física y mental del escolar. Sus diarias y largas jornadas saturadas de cargas informativas corroen, marchitan el gusto por aprender. El cuerpo escolarizado parece estar en constante actividad, se familiariza con infinidad de contenidos, distintas áreas del saber, más de una década como receptor en la transmisión del conocimiento, todas las competencias, logros, objetivos, planes de estudio, que el escolar debe cumplir a través de trabajos, tareas, consultas, exposiciones, ejercicios, exámenes, hasta el aprovechamiento de su tiempo libre, se traduce para la máquina educativa en la actividad que enseña, instruye, educa; sin embargo, gran parte de esta actividad pedagógica es abstracta; los métodos de enseñanza están centrados básicamente en la cátedra docente; el cuerpo interviene en cuanto mente, el cuerpo y sus impulsos se inhiben; el estudiante escucha, el docente actúa; los estudiantes, en su papel de agentes pasivos, son receptores del conocimiento. El proceso comunicacional es unidireccional. Apatía, deserción, estrés, el cuerpo escolarizado es producto de la máquina educativa, la institucionalidad, el cuerpo docente, la familia, la sociedad, la cultura, el Estado.

El control de la sociedad sobre los individuos no sólo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista es lo bio-político lo que importa ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una entidad biopolítica, la medicina es una estrategia biopolítica¹⁶.

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *Dichos y Escritos*. Vol. II (1976-1988). París: Gallimard, 2001, p. 210.

El cuerpo escolarizado es un cuerpo cotidiano, sumiso, educado para callar, obedecer, no cuestionar, estar quieto, ser productivo, no pensar; su defensa contra la biopolítica, en el mejor de los casos, la anarquía o el no-hacer.

...Son sólo unos pocos niños los que por su postura erguida y suelta permiten ser considerados libres de perturbación. A partir del sexto año al niño se le exige trabajo. Pero la clase de trabajo que en el colegio le proponen, no responde en absoluto a sus intereses. En lugar de poder conquistar su relación con este mundo a través de la investigación y el descubrimiento, el niño se ve obligado a permanecer sentado y quieto en su sitio y estudiar. Ha de aprender cosas que le resultan difíciles de comprender porque no tienen relación viva con las necesidades de su joven vida. Debe solucionar problemas que no despiertan su interés y que no comprende. De repente debe aproximarse desde el exterior a ejercicios de cálculo, lectura y gimnasia que tiene que imitar, que se le han dado hechos en los que ya no hay nada que cambiar. Con ninguna de estas cosas podrá experimentar a su aire y entonces sucede lo que pasa siempre en la vida orgánica: ¡la atrofia!¹⁷

Ante la extremada organización, efecto del cuerpo escolarizado, emerge la necesidad de desarmar los cuerpos, una experimentación del cuerpo en el espacio, cuerpo-escenario, abierto y desarticulado, ojos vueltos, una mirada hacia dentro, “porque quien mira hacia fuera sueña, y quien mira hacia dentro despierta”, dice Jung. Al verse ahí, en el ahora, fuera de sí mismo, el artista toma conciencia en la contención-respiración del poder del cuerpo, que vivencia un proceso de desescolarización, el primer paso hacia su desarticulación.

Niños, niñas y adolescentes disponen su cuerpo en el espacio escénico como su propio escenario. El juego abre la exploración corporal hacia el encuentro de una estética olvidada, se rememoran posibilidades distintas de presentar el cuerpo en el escenario a través de la ruptura de sus posiciones cotidianas, ruptura con los sistemas de organización del cuerpo.

1.3.1 Caminar

Desde que niños y niñas dan sus primeros pasos, reciben una serie de órdenes, advertencias, prevenciones desde el exterior: padres, familiares, cuidadores, pedagogos, instruyen a los pequeños sobre las formas correctas y libres de peligro en el caminar. Verdaderamente afortunados son aquellos niños y niñas de padres pacientes que permiten el libre desarrollo del movimiento como base para una sana evolución de la personalidad, pues niños y niñas crecen en entornos donde se les respeta su propia iniciativa corporal que, al experimentar la fuerza de

¹⁷ HENGSTENBERG Elfriede. *Desplegándose, Imágenes y relatos de mi labor con niños*. Barcelona: Los libros de la liebre de marzo, 1994. p. 16.

gravedad, busca el equilibrio, apoyados en la seguridad que les brinda el amparo de los mayores y sienta las bases para el encuentro del equilibrio interno.

Por el contrario, los niños a quienes desde pequeños se les instruye, se les ordena qué hacer, pueden presentar malos hábitos posturales que se acentúan en su vivencia escolar, porque se hace más distante esa necesaria correspondencia entre su interioridad, su Ser y hacer, al exigirles una postura artificial.

De la postura alargada del cuerpo es responsable la columna: gran serpiente por donde desciende-asciende la energía celeste-terrestre en el cuerpo, vía para la energía que sube en espiral desde el centro vital, centro sexual, lugar de la creación, caverna caliente y húmeda donde se anida la vida, camino de respiración en la rueda microcósmica, escenario de flexibilidad-rigidez en el cuerpo físico y mental, timón de la energía.

Ciertas posturas cotidianas del cuerpo aluden a un “esfuerzo”, más bien, un ser esforzado, una relación discordante entre el interior y su manifestación externa. La sociedad, la cultura, exigen del cuerpo cierta rectitud, estar derecho, erguir la columna, con lo cual niegan la correlación interior-exterior, y vivifican la superficialidad, la hipocresía y el autoengaño en el cuerpo. Esta idea de aparentamiento es base para las formas institucionalizadas de presentación del cuerpo. De este modo, el antropólogo francés Marcel Mauss considera los efectos de las técnicas del cuerpo:

...Yo creo que la idea de la educación de las razas, que se seleccionan en vistas a un rendimiento determinado, es uno de los momentos fundamentales de la propia historia: educación de la vista, educación de la marcha -subir, bajar, correr-. Consiste sobre todo en la educación a sangre fría que es, en primer lugar, un mecanismo de retardamiento, de inhibición de los movimientos desordenados coordinados en dirección al objetivo que entonces es elegido. La resistencia al ímpetu de la emoción es algo fundamental en la vida social y mental. Distingue entre sí a las sociedades denominadas primitivas, las clasifica según sus reacciones se manifiesten de forma más o menos brutal, irreflexiva, inconsciente, o bien de manera aislada, precisa, impuesta por una conciencia límpida. La intervención de la sociedad no se produce gracias al inconsciente, sino gracias a la sociedad se produce la intervención de la conciencia. Gracias a la sociedad se obtiene seguridad en movimientos rápidos, dominio de lo consciente sobre la emoción y lo inconsciente.¹⁸

El cuerpo escolarizado, rígido, disciplinado, organizado, firme, ha conseguido silenciar cualquier asomo de interioridad, porque su actuar, presentar, representar, se ha educado en la obediencia y sumisión ante las distintas formas de autoridad.

¹⁸ MAUSS, Marcel. *Las técnicas del cuerpo*, citado por BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de la ciudad de México, 1990. p. 305-306.

Muchos escolares pasan horas seguidas encerrados en un aula de clases, acorralados en un pupitre, observando con miradas perdidas en dirección al tablero, escuchando sin escuchar, sin comprender, educando el cuerpo para no ir al baño, para no jugar, para estar quieto, para hacer silencio, para soportar tanto tiempo de pie, en formación, pero siempre con miras a un objetivo social, tal como en la instrucción militar:

...es el Ejército el que ordena a sus soldados: «¡Firmes!» Aquí la situación se hace grotesca. El soldado tiene que erguir el cuerpo pero interiormente debe doblegarse. Desde siempre, el Ejército se ha empeñado en cultivar la firmeza externa a pesar de que, desde el punto de vista estratégico es, sencillamente, una idiotez. Durante el combate, de nada sirve marcar el paso ni cuadrarse. Se necesita cultivar la firmeza externa únicamente para deshacer la correspondencia natural entre la firmeza interna y la externa. La inestabilidad interna de los soldados aflora en el tiempo libre, después de una victoria y en ocasiones parecidas. Los guerrilleros no tienen esa actitud marcial, pero poseen una identificación interna con su misión. La efectividad aumenta considerablemente con la firmeza interior y disminuye con la simulación de una firmeza artificial. Comparemos la rígida actitud de un soldado que permanece con todas sus articulaciones bien rígidas con la del cow-boy, que nunca sacrificaría su libertad de movimientos bloqueándose las articulaciones.¹⁹

Ante la escolarización del cuerpo, el espacio escénico es posibilidad de ruptura, con pasos pequeños se camina hacia la memoria, el caminar consciente dirige la atención hacia la manifestación del cuerpo, se rompe su verticalidad, firmeza, rectitud, rigidez. Al sonar de un tambor, niños, niñas y adolescentes exploran el cuerpo en diferentes planos (alto, bajo, superalto, medio, superbajo). El cuerpo libre busca distintas maneras de caminar y de reconocer en ese caminar el propio cuerpo.

Al proponer el espacio-tiempo para caminar, los participantes centran su atención en la forma del cuerpo al desplazarse. Se observan distintas formas, posturas, disposiciones, actitudes en los cuerpos: algunos tímidos, encorvados; otros muy lanzados están como tirados hacia atrás; unos sin ganas caminan despistados, lentos, entrelazan sus dedos, arrastran los pies; otros se muestran tensos, rígidos y de otros sorprende su soltura.

Mientras caminan en el escenario, niños, niñas y adolescentes, despiertan conciencia del peso del cuerpo repartido en ambos pies. Lentamente, paso a paso, se busca sentir el peso del cuerpo en un solo pie mientras el otro flota; para ello se visualiza cómo los pies se enraízan a la tierra, desde los talones hasta la

¹⁹ DETHLEFSEN, Thorwald y DAHLKE, Rüdiger. *La enfermedad como camino*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1999. p. 74.

punta de los dedos, las rodillas se flexionan, el centro del cuerpo cae, el centro del pecho se abre para emanar la luz del Sol que llena todo el espacio, los hombros se relajan y los brazos caen a los lados por su peso; en este caminar, los ojos están atentos, donde va la mirada va el espíritu. Esta conciencia en el caminar disminuye el ritmo de los pasos; al experimentarse constantemente es visible una transformación corporal que inaugura un viaje inacabado hacia la propia obra de arte, una presencia pre-expresiva; el cuerpo se deshabitúa de sus posturas cotidianas y se reconoce en una estética del sentir.

En el caminar se despierta una consciencia cenestésica en el cuerpo. Cada cuerpo traza su camino en el espacio, lo crea mentalmente y lo recrea en cada paso que da. Se observa, al principio del caminar, que los cuerpos trazan círculos, se desplazan en el mismo sentido, la misma dirección y se siguen unos a otros como buscando un líder a quien seguir, imitar, tomar de ejemplo. Al romper con esa circularidad, diversos caminos se dibujan en el espacio, hay varios sentidos, se cambia de direcciones, la uniformidad se quiebra, la instrucción fría pierde poder, los cuerpos tienen conciencia de no chocar unos con otros. Es un desorden ordenado, un caos armónico de gran belleza.

1.3.2 Equilibrio

Jugarse el equilibrio, dinámica constante que niños y niñas experimentan desde los primeros meses de vida, en el aprender a permanecer sentados(as) con la columna erguida, gatear, dar los primeros pasos, hasta trepar, correr, saltar y moverse libremente. Al explorar la fuerza de gravedad, hay una presencia activa orgánica que se esfuerza constantemente por no caer. Si el niño o niña se desenvuelven libremente, es decir, sin la intromisión del adulto que les transmita miedo, afán de competencia o imitación al compararlos con otros, tendrán mayor posibilidad de encontrar en su hacer una correspondencia con sus necesidades internas, pero si durante sus exploraciones se los interrumpe, para transmitirles formas de pensamiento propias de los adultos, sus cuerpos organizados reflejarán la brecha entre su interior y el exterior.

Por su parte, los tres principios esenciales para el trabajo del actor, propuestos por Eugenio Barba e introducidos como leyes pragmáticas por Jerzy Grotowski, buscan un comportamiento extracotidiano del cuerpo desde la experimentación de la ley del equilibrio en tanto renuncia al equilibrio incorporado en el cuerpo y búsqueda del equilibrio precario; ruptura del equilibrio estático al que es llevado el cuerpo en la vivencia cotidiana.

Con el ejercicio del equilibrio precario, se busca brindar al cuerpo las pautas concretas para que experimente el desequilibrio, el abandono:

una deformación de la técnica cotidiana de caminar, de desplazarse en el espacio, de mantener el cuerpo inmóvil (...) esta técnica extracotidiana se

basa esencialmente en una alteración del equilibrio. Su finalidad es una situación de equilibrio permanentemente inestable²⁰.

Posibilidad de encontrar el equilibrio en diversos puntos de apoyo al romper la linealidad que la vida cotidiana marca en el cuerpo, trascendiendo el canon corporal de la estética y explorando una cierta belleza en lo desconocido, aquellas posiciones nuevas del cuerpo que despiertan y vitalizan la conciencia del actor sobre su energía; el alargar los pasos, el apoyar alguna parte en vez de toda la planta del pie, el doblar el tronco como un árbol que danza, el estar sentado en puntillas, entre otras posibilidades, requieren de una máxima atención, sobre las tensiones orgánicas que el cuerpo crea para evitar caer, destacando un estadio pre-expresivo del actor, anterior a la expresión consciente.

Se juega al desequilibrio empezando por los pies, se camina en puntas, talones, bordes externos, bordes internos, alternadamente, llevando el cuerpo a situaciones de equilibrio precario, posturas extracotidianas; luego se involucran en este divertido juego, pues a los participantes les causa mucha gracia, las demás articulaciones, los calderos de la energía, rodillas, caderas, columna, hombros, codos, muñecas, articulaciones de las manos, cuello y cabeza, hasta que los cuerpos alcanzan un estadio pre-expresivo del actor.

En la exploración del equilibrio precario, niños, niñas y adolescentes abandonan su timidez, vibra el corazón, pulsa con golpes de tambor, son aves batiendo sus alas para alcanzar su plano más alto, saltan, vuelan, se superan a sí mismos, caen al suelo, son serpientes arrastrándose en la tierra, su sangre hierve, el fuego del corazón arde hasta el centro de la tierra que los empuja, chocan, caen, saltan, ríen, paran, se confunden, se extrañan de esto y vuelven otra vez con el corazón a estallar.

1.3.3 Ritmo

Jugar con el dinamismo del ritmo permite quebrar la influencia de la inculturación o la aculturación técnica; es decir, el modo con el cual nuestra cultura o una técnica particular nos enseña a utilizar las posibilidades posturales o cinéticas de nuestro organismo. Porque nosotros manifestamos nuestra presencia en el tiempo y el espacio a través de descargas dinámicas, inducidas éstas por la práctica y los hábitos aprendidos desde la primera infancia biológica o profesional.²¹

En la sencillez del caminar se propone explorar sensitivamente el ritmo al reconocer la manifestación de la presencia activa de la naturaleza en el tiempo y el espacio, como la vida misma en movimiento, que desde lo micro a lo

²⁰ BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de la ciudad de México, 1990. p. 107.

²¹ *Ibid.*, p. 293.

macrocósmico dinamiza un ritmo singular visible o invisible, imperceptible, un fluir, y que compone, a su vez, la sinfonía universal de la que somos parte los cuerpos. El ritmo es vida fluyendo. La vida es ritmo.

En concordancia con la idea del libre desarrollo en el movimiento de niños y niñas, de un dejar ser, un dejar fluir, y de la marcada aculturación en los cuerpos, que resulta en los efectos de un cuerpo escolarizado, cuerpo organizado, cuerpo cotidiano, se dinamiza la vitalidad del ritmo en tanto posibilidades diversas de fluir, desde la exploración del caminar en el espacio escénico, para desnudar el cuerpo de los ritmos de la vida cotidiana.

Entonces, al percibir sensorialmente el ritmo como un pulso en el cuerpo, que va desde el interior y se manifiesta en el exterior, se propone a niños, niñas y adolescentes caminar en el espacio y jugar con diferentes pulsos, desde el propio pulso del corazón, las olas del mar, el chirrear del fuego, las hojas en el viento, hasta pulsos diversos marcados con el sonar de un tambor, que vibra desde un ritmo lento hasta otros acelerados.

En cámara lenta los participantes cobran total consciencia del movimiento, en cada parte de sus cuerpos. Esto lleva, además, a acentuar la importancia de la contención, la pausa y el silencio en el movimiento, elementos que enriquecen el ritmo escénico puesto que le otorgan energía a la acción. Al detener el movimiento en el tiempo se acentúa la presencia del artista que se manifiesta con un impulso que será el de la acción siguiente.

La pausa otorga vitalidad al ritmo; la exploración se dirige, entonces, hacia la expresión, se propone en la contención llevar el cuerpo a la creación de *imágenes, fotos o congelados libres*, que expresen algo. Un cuerpo se dispone a reconocer el espacio y se abre al hallazgo de la propia capacidad de dar sentidos al espacio neutro o vacío, a la capacidad de transformar el espacio con la propia presencia que expresa. Los cuerpos son trazos coloridos en el lienzo de la escena: manos, pies, cabezas, ojos y toda parte corporal, componen imágenes vivas que cuentan. El propio cuerpo corre el riesgo de presentarse a sí mismo como un desconocido.

Después de componer diferentes imágenes, en planos distintos, gestos, actitudes, posiciones corporales, una y otra vez, con el fin de motivar su creatividad, reacción, impulso, intención y juego, pues también se propone que en esa fotografía se esboce un personaje, se guía a niños, niñas y adolescentes a agrupar sus imágenes individuales en composiciones colectivas, dando el primer paso hacia la creación de situaciones, leídas y traducidas en narraciones, que alguno de los mismos participantes hace de la composición colectiva de sus compañeros. Esta pausa, esta contención, se convierte en un pretexto para la acción creativa en la palabra, el cuerpo y la voz.

El desarrollo de esta lúdica muestra gran receptividad en adolescentes, niñas y niños. En un comienzo, los personajes y situaciones propuestas expresan vivencias diarias, su percepción propia respecto a sus realidades; se dibuja al pistolero, el ladrón, el mendigo, la modelo, la profesora regañona, el drogadicto, etc.

1.4 RESPIRACIÓN Y SONIDO, VOZ Y PALABRA

Y entre "lo Inteligible" y el mundo, la naturaleza, la creación, está precisamente la armonía, la vibración, la acústica que es el primer paso, el más sutil y el más maleable, que une lo abstracto a lo concreto.

A. Artaud: *Heliogábalo o el anarquista coronado*

Volvió la cabeza para otro lado y abrió la boca con el mismo gesto del caballo aullador en la Guernica de Picasso. Vino un sonido crudo y terrífico, indescriptible. Pero, en realidad, no era un sonido. Nada. Era el sonido del silencio absoluto. Un silencio que gritaba y gritaba en todo el teatro, constriñendo al público a inclinar la cabeza como bajo una ráfaga de viento.

George Steiner: *Muerte de la tragedia*

Respirar es un acto creador. Un acto rítmico. La respiración es ritmo, tomar y dar, inhalar-exhalar, contraer-relajar; como se puede experimentar, es la perfecta manifestación de polos opuestos, la complementariedad de los extremos, al actuar alternadamente forman un todo; la respiración es, en síntesis, un intercambio; se toma oxígeno para purificar la sangre y se expulsa anhídrido carbónico, es una apertura hacia lo otro, un proceso de unificación con el Todo-aire que mantiene la Vida, la Naturaleza. Todos los seres respiran el mismo aire y se conectan a la vida, a través de este proceso, al nacer; la respiración se convierte en el cordón umbilical que alimenta el cuerpo hasta la muerte, donde incluso hasta el último aliento es devuelto.

Una respiración consciente, en un espacio-tiempo abierto a respirar, busca, en la experimentación del cuerpo, devolver la trascendencia de la respiración en cuanto fundamento para la consecución de estados de salud y bienestar, conseguir una respiración natural, que, en síntesis, es mantener la respiración experimentada desde el nacimiento, cuando el primer sonido... (Ah)... se articula con el primer aliento de vida, inhalación que llena de energía los pulmones, y comunica toda una serie de bioprocesos al cuerpo que lo mantiene, aquí, presente, en vida, aliento o soplo divino. El niño (a) respira naturalmente. Respirar como un bebé es permitir que, a medida que el aire entra por la nariz, no sólo los pulmones se ensanchen, sino, a la vez, todo el centro del cuerpo (diafragma, abdomen, estómago, espalda), y, a medida que el aire sale, el centro del cuerpo manifieste

una contracción. Esta manera de respirar es natural en el niño (a); sin embargo, a medida que los niños crecen, las patologías en la respiración son frecuentes, debido a variaciones en la forma natural de respirar, prácticas adquiridas en la cultura.

Una respiración consciente otorga al cuerpo vitalidad, armonía, salud, fuerza y cualidades ilimitadas inmanentes a la existencia humana. La inaccesibilidad al proceso biológico, energético, sensible del respirar, que el hombre en cuanto ser adopta en la vida cotidiana, exterioriza la experiencia del existir hacia la inmediatez en el olvido del poder ser, o en la mecanicidad del respirar como un mero proceso biológico.

Ser consciente de respirar, del hilo vital que conecta con el afuera, con el Universo, los elementos y la Vida, en el espacio-tiempo de la escena, como en el cuerpo del actor, se propone en tanto búsqueda de la voz y de sus ilimitadas posibilidades creadoras. Los ejercicios propuestos a niños, niñas y adolescentes del colectivo, antes de transmitir cualquier técnica de respiración, buscan despertar una sensibilidad en cuanto a esta, sentir, pensar, visualizar, explorar, jugar con la respiración, para dar el paso hacia el sonido, antesala de la voz.

Así, antes de cualquier práctica de exploración de la voz escénica, niños, niñas y adolescentes experimentan la conciencia de su respiración. La memoria corporal es una herramienta clave a la hora de respirar, ya que, al recordar la respiración orgánica de pequeño, el cuerpo respira naturalmente. Los ejercicios, técnicas, dinámicas, juegos para practicar la respiración son diversos y directamente relacionados con la creatividad y búsqueda pedagógica.

A continuación se inscriben algunos desarrollados durante el proceso:

Respiración-Visualización:

- **Respirando colores:** en posiciones cómodas, se respira mientras se visualiza cómo el aire es del color preferido.
- **Expansión en el Universo:** con cada inhalación se va tomando conciencia de cada parte del cuerpo y su expansión en el espacio, hasta que el cuerpo se expande por todo el Universo.
- **Hundirse en la hierba:** a través de la respiración, lograr que cada parte del cuerpo se relaje y pese tanto que pueda hundirse en la tierra. Después, puede guiarse alguna visualización de viaje a través de la Tierra (el rocío, la lluvia, las nubes, el aire, un ave, el mar, la arena, etc.).
- **Ser una nube:** recostados sobre el piso, visualizando un cielo azul, se relaja el cuerpo con la respiración, para que pueda hundirse en la arena y ascender hacia las nubes. Ahí se recuesta y funde con la nube.

- **La esponja:** el cuerpo es una esponja que, con cada respiración, inhalación-contención-exhalación, hace la labor de absorber cierto elemento, aire, agua, barro, etc.
- **Globos:** estando de pie, cada participante es un globo que al principio está desinflado, alguien se dispone a inflarlo, hasta llenarlo totalmente de aire; luego se les deja escapar el aire y, finalmente, se les pincha.
- **Respirando como un bebé:** en posición fetal, se propone visualizar el proceso de respiración de cada uno desde el propio cuerpo al nacer; al inhalar, todo el cuerpo se ensancha notoriamente.

Estas y otras lúdicas son útiles para guiar la atención de niñas, niños y adolescentes hacia su respiración. Siempre este acercamiento es posible a través del juego, en espacios libres de la tensión que provoca el extremo control sobre los cuerpos; jugar, sentir, pensar, vivir, toda una experiencia creativa desde el simple acto de respirar es posible.

Generalmente se observa que los participantes entran en estados de relajación. Después de las prácticas, algunas tensiones se liberan, el cuerpo recobra disposición, fluidez para explorar; otros descansan tan profundamente que duermen. Conseguir una respiración natural, la respiración de un bebé, que se opone al ejercicio respiratorio practicado en el área de educación física, donde la inhalación es sinónimo de contracción, es más fácil para niños y niñas que para adolescentes. Su memoria orgánica está más fresca y sus cuerpos aún no experimentan en su totalidad lo que Marcel Mauss llama la *educación a sangre fría*.

Despertar conciencia sobre la respiración natural, observarla distanciadamente, requiere de práctica y disciplina, lo que se logra con niños, niñas y adolescentes en pocos encuentros, además de adentrarse en la necesaria antesala de la práctica vocal, es acentuar la trascendencia del proceso consciente de la respiración en la vida diaria, especialmente en la experiencia escolar en la que los cuerpos suelen estar cargados de tensiones. La timidez, el miedo, las posturas inadecuadas de un cuerpo escolarizado resultan, por ejemplo, en dificultades en la lectura, en el manejo de la palabra hablada, apatía, tartamudeo, entre otros efectos. Si la escuela no se ocupara únicamente de llenar de contenidos a los escolares, sino también de lo simple y vital en el cuerpo, como respirar, si brindara espacios para que niños y niñas cultivaran desde pequeños hábitos de respiración consciente, el cuerpo expresaría su plenitud con mayor libertad.

Luego de reflexionar activamente acerca de la importancia de la respiración, pues es notorio que los participantes después de las prácticas se sienten mejor, más vitales, diferentes, se propone la exploración del aire o exhalación a través del sonido, para lo cual se desarrolla alguna de las dinámicas de respiración-visualización expuestas anteriormente, y se invita a que en el momento de

exhalación se produzcan sonidos diferentes, explorando la capacidad de descubrir los distintos resonadores en el cuerpo. Cuando la atmósfera de exploración ha crecido y ya la timidez da su brazo a torcer, se propone jugar con el sonido a través de la variación de intensidad, tono, timbre, entre otras cualidades. A continuación se menciona otras lúdicas puestas en práctica en la dinámica de exploración sonora:

- **Calentando los calderos:** se entiende por calderos de la energía, las articulaciones del cuerpo. Se comienza de pie, calentando con movimientos libres tobillos, pies; se va incorporando, sin detener el movimiento, rodillas, caderas, vértebras, hombros, codos, muñecas, cuello, hasta lograr un ritmo constante donde la respiración dinámica permite que, en la exhalación natural, vaya aflorando el sonido. Luego se propone desplazarse en ese ritmo.
- **Olla a presión:** en la exhalación se empuja el aire a través del sonido de la letra S.
- **Visualizando vocales:** se puede desarrollar primero de forma individual, luego en parejas. En la exhalación se explora con las vocales: al sonar de la A, se visualiza como sale del pecho y se proyecta en línea recta hacia delante; la E es curva, vibra en la garganta y trata de envolver al que está adelante; la I vibra en la cabeza y trata de halar al actor hacia el cielo; la O vibra en el estómago y envuelve al actor; la U vibra en el zona sexual y trata de llevar el actor hacia la Tierra.
- **Tocando con la voz:** se divide el grupo en dos; alternadamente se explora con el sonar de la letra A, empujar los compañeros que están en frente, acariciarlos, halarlos, etc.
- **Interpretar sonidos corporalmente:** se desarrolla en parejas. Un participante se pone de espaldas al otro; al escuchar los sonidos que realiza su compañero, los interpreta y reacciona muy sensitiva y orgánicamente, a través de movimientos en su cuerpo. Luego, en vía contraria; es decir, el que está de espaldas realiza movimientos libres que su compañero interpretará con sonidos.
- **Imitando sonidos:** se propone la imitación de sonidos de animales y diversas fuerzas de la naturaleza; también puede guiarse a preparar muy detalladamente un animal.

La primera dinámica aflora una variación de sonidos que van desde lo orgánico, gutural, hacia lo articulado, como en el caso de las vocales, las letras, y poco a poco algunas sílabas, sinfonía que sorprende las capacidades del artista, pues el sonido evoca formas diversas de explorar el movimiento en el cuerpo. Las lúdicas posibles son infinitas, los participantes experimentan la directa relación respiración-sonido-voz, el manejo del aire enriquece enormemente la capacidad vocal. La gestualidad vitaliza su presencia artística, el gesto que nace desde el interior, aunado a la exploración vocal.

La voz se entiende como un órgano del cuerpo, su extremidad más fuerte y grande, es aire transformado que atraviesa largas distancias y da sentidos infinitos a la escena. El conjunto cuerpo-voz es la esencia del arte dramático. El poder de la voz es la palabra, la palabra es creación, hablar es crear, respirar es hablar; la respiración está asociada a esa dimensión de la creación inteligible; el sonido, la voz, la palabra, es, para muchas culturas, fuente mítica de creación. El sentido trascendente de la palabra está oculto en la escolaridad, se esconde tras el temor-hastío que producen las jornadas sin voz donde abundan los ambientes tensos ante la presencia de un docente-dictador, en la represión de escolares que al ejercitar dinámicamente su habla son silenciados, o puestos en ridículo. La palabra tiene un manejo distinto en la escuela, y aunque el lenguaje es una habilidad innata al ser humano, también juega un papel en la educación-instrucción a sangre fría.

En el área de lenguaje poco se interesa en motivar a los estudiante sobre el valor de la palabra oral. Es común hallar dificultades a la hora de expresarse: timidez, miedo, inseguridad, falta de vocabulario, o el extremo contrario, hablar y gritar a tal punto de enfermar. Las patologías en el lenguaje, con las que jóvenes enfrentan la educación, también son diversas: desinterés en la lectura, dificultad en la expresión oral, inseguridad al expresar sus ideas, falta de estudio, preferencia de la información mediática a la monotonía en las clases, etc. En este sentido, se piensa que un espacio-tiempo para la exploración corporal desde una filosofía del cuerpo puede interesar a los jóvenes en la dinámica de la palabra desde lo que se conoce como la voz escénica, para recordar el poder que hay en la respiración trasformada en sonido, canto, timbre y voz, en tono, matiz y color. Se trata, entonces, de vivenciar una práctica de exploración que vaya desde el silencio, la respiración, hasta el sonido y la palabra, rescatando la vitalidad del juego:

- **Gesticulando exageradamente:** se trata de jugar vocalmente con esta u otra frase: “Esta noche vendrá un murciélago, te desnarisorejará y se irá”, y experimentar con variaciones en el volumen, el tono, la intención, el timbre, la velocidad, el ritmo, etc.
- **Hablando sin parar:** en un círculo, cada participante improvisa con la palabra, se trata de hablar durante un minuto de lo que se le ocurra, sin dejar espacio al silencio. Luego se puede variar, improvisando sobre temas, frases o ideas propuestas.
- **Cantar:** cada participante escoge la canción que prefiera y la ensaya para cantarla ante el grupo.

2. CURACIÓN EN EL ESPACIO ESCÉNICO

El hombre enferma o es propenso a enfermar porque no sabe vivir la vida y disfrutarla, porque ha perdido esa conexión, ese intercambio con su Universo. Es esa falta de conexión y de interrelación con el medio la que le hace enfermar. Es lo que hoy en día se llama entorno: la relación con mi universo, la relación conmigo mismo, la relación con los demás.

José L. Padilla: *Tratado de Sanación en el Arte del Sople*

Para esta etapa del trabajo se propone llevar al colectivo al conocimiento y la práctica de diversas técnicas de curación aplicadas al teatro, partiendo desde la noción de Cuerpo como Universo, una multiplicidad significativa, sistema de energía, diversidad de fuerzas que se encuentran en la atemporalidad, para presentar. Se registran, a continuación, algunas de las prácticas desarrolladas.

La primera práctica que se lleva a cabo con el colectivo, integrado por quince participantes, es la de *Sensibilización o Viaje a través de los sentidos*.

2.1 SENSIBILIZACIÓN

La pérdida de la memoria también ha sido la pérdida del cuerpo, su fuente, su nido. La vida intelectual, la descerebración del Padre Ubú, hizo de la razón la tiranía del cuerpo, gordo, inflado como un tiro al blanco. Hoy no tenemos una imagen del cuerpo porque no tenemos cuerpo, las cosmogonías han abandonado los cuerpos, que a su vez han sido ocupados por los muertos, por los fantasmas. A finales del siglo XIX, Stanivslasky recuperó una antigua memoria: la Memoria de las Emociones. Sin duda lo hizo en un intento pionero de recuperar el cuerpo ante la crisis del teatro retórico. La memoria de las Emociones despierta en el actor una corporeidad precisa, alterando su respiración, sus músculos y sus nervios.

Lavinia Fiori y Juan Monsalve: *El baile del Muñeco*

Sensibilizar, sensibilizarse, ser sensible ante el otro, “lo otro”; una disposición distinta del sentir, sentir de otro modo, estar diferente. Las fuerzas que transitan el cuerpo ejercen poder sobre él; sensibilizarse es un estar abierto de otro modo a lo incierto, a lo porvenir, una respuesta del cuerpo sensible a lo que viene, que no espera lo mismo en la cotidianidad del existir, anhela el nuevo día y siente, entre el caos, la presencia silenciosa que lo sostiene, el llamado de lo más simple en la belleza del silencio, la quietud de un atardecer sin prisa y la voz que mengua en el corazón de la Vida.

El objetivo de esta práctica fue brindar a los estudiantes diversas herramientas que pudieran agudizar su sensibilidad ante distintos estímulos sensibles, como sabores, olores, texturas, sonidos, y otros factores elegidos por su valor curativo,

pues se seleccionaron materiales naturales que los llevarían a experimentar de una manera nueva su cuerpo, expuesto creativamente, en medio de lo cotidiano, a estímulos que despertarían su memoria corporal, al relacionarlos con su propia experiencia de vida.

Se disponen colchonetas sobre el piso y vendas para cubrir los ojos; esta acción es la primera afección que recibe el cuerpo, pues precisamente el propósito de sensibilizar el sentido visual consiste en posibilitar al artista la mirada hacia adentro; es decir, al vendarse, el artista puede explorar la sensación de oscuridad en tanto posibilidad de alteridad, pues se cierran las ventanas al mundo concreto y se lleva la atención a la profundidad de los sentidos.

Se propone a los participantes hacer consciente su proceso de respiración natural, aunado a la conciencia de cada parte de su cuerpo. Mientras respira, se guía hacia un estado de relajación a través de algún ejercicio de respiración-visualización, hasta crear la atmósfera necesaria para dar inicio a la sensibilización.

2.1.1 Sonidos

¿No es el espacio del cuerpo a la escucha, a su turno, también una columna hueca sobre la cual se tensa una piel, pero desde la cual, asimismo, la abertura de una boca puede retomar y relanzar la resonancia? Golpe del afuera, clamor del adentro, ese cuerpo sonoro, sonorizado, se pone a la escucha simultánea de un «sí mismo» y un «mundo» que están en resonancia de uno a otro.

Jean-Luc Nancy: *A la escucha*

La respiración es vehículo para concentrar la atención. Respirar es vital, porque, además, concentra, absorbe y libera la energía de partes del cuerpo en las que se centra la tensión. En esta práctica de sensibilización, se comienza por el oído, órgano de la escucha, sentido que trasciende su organicidad hacia un estado del cuerpo, del Ser; *Estar a la escucha* implica una disposición de apertura hacia los sonidos, desde los más audibles, hasta los más inaudibles; los sonidos del afuera y del adentro, los sonidos profundos del Ser.

Se guía la escucha hacia el propio Latido del Corazón, hacia sentir y escuchar ese ritmo constante, que, a la vez que recuerda la fragilidad de la Vida, alienta a descubrir, a escarbarse en busca de algo muy interno, indescriptible; es tan desconocido el cuerpo habitado porque precisamente se está arrojado hacia la exterioridad desde el nacimiento. Imaginar que hay un centro pulsando, latiendo, un corazón que, independientemente del estado en el que se encuentre el cuerpo, late; este latido es orgánico, físico, y también síquico, emocional y espiritual, pues muy adentro hay un corazón que siente, sonríe y suelta.

Al tomar conciencia de este latido, el artista se unifica al Todo a través de la respiración y la escucha consciente del sonido que se hace más audible y profundo. Se guía a niños, niñas y adolescentes a llevar su atención hacia sonidos cercanos, cotidianos, los del propio salón de clases, el edificio, la calle, el barrio, el bosque y las montañas cercanas, hasta adentrarse en los sonidos imaginados de la sierra, la selva, el mar, la Tierra entera. Finalmente, se explora en la posibilidad de escuchar el latido del Corazón de la Tierra; noción metafísica del sonido, el palpitante del centro energético de la Tierra, conformación cósmica que guarda la presencia de un Espíritu Elemental, que abre el Ser al Cosmos y a la Vida.

De este modo, la atmósfera creada en el espacio escénico hace posible que el artista descubra en su escucha las posibilidades infinitas de la percepción, de su sensibilidad propia, las habilidades de un cuerpo que, abierto al Todo, viaja a grandes velocidades de un lugar a otro, creando imágenes mentales, sonoras, sensitivas, que la memoria corporal aprovechará para recrear en la escritura, la pintura, la danza, el movimiento o las miles posibilidades creadoras

carros, animales, buses, personas, timbres, una armónica, susurros, cómo golpeaba el viento a los árboles, motos, el sonido de mi corazón que estaba muy tranquilo, respiraba tranquilo; sentí muchas cosas, estaba en el mar con otras personas, nos refundíamos en el mar siguiendo los sonidos y un hermoso arco iris*.

La sensibilización lleva la atención de participantes a diversas posibilidades de espacio; sonidos cotidianos próximos se conectan con su memoria corporal al recordar experiencias propias que provocan un pensamiento, sentimiento, emoción.

2.1.2 Olor

Luego de percibir posibilidades de sonido, se extiende la práctica de sensibilización al sentido del olfato; sin desligar al artista de la concentración alcanzada y manteniendo la atención en la respiración, se guía a los artistas a tratar de abrir su percepción hacia cada partícula de aire que entra a través de su nariz y todo su cuerpo, porque no sólo el olfato se encarga de reconocer los diversos olores, sino que es posible abstraer el olor con todo el cuerpo. Preliminarmente, se desarrolla un ejercicio de respiración-visualización:

Respirar e imaginar cómo el aire en cada inhalación está lleno de infinitas partículas, ver cómo estas partículas del color preferido entran por la nariz y ensanchan los pulmones, diafragma, estómago, espalda, centro, y todo el cuerpo, llenándolo de luz y color. En la exhalación, las partículas se llevan

* Texto escrito por Nataly Timarán, participante de la Escuela de Teatro. Ejercicio de escritura del Taller de Sensibilización. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, marzo 13 de 2010.

toda tensión, molestia o cansancio. Sentir, percibir, explorar que todo el cuerpo respira esas partículas de color, visualizar cómo cada poro de la piel en todo el cuerpo se abre como una esponja para absorber luz y color.²²

Se acerca a los cuerpos de niñas, niños y adolescentes diversos elementos. En primer lugar, se ofrece ruda fresca a todo el cuerpo y se guía a tratar de reconocer este elemento; luego de disfrutar de él, a través de su sensibilidad y perceptividad, se continúa la experimentación con diversos elementos, eucalipto, palo santo, café, naranja, manzana, esencia de rosas, de pino, entre otros.

La respiración es fundamental al momento de potencializar la sensibilización; a través del aliento dirigido y consciente, el artista atrae los distintos aromas hacia su interior; estos dinamizan por sí solos ciertos ámbitos del Ser, pues cada elemento cumple funciones propias. Si, además de esto, el artista dirigiera su intención consciente unificada a su fuerza interior, hacia cierto elemento natural, éste le serviría para tal o cual propósito gracias a su poder elemental; en este espacio-tiempo, los elementos parecen actuar libremente en los artistas, provocando, a través del intercambio energético entre cuerpos y elementos, imágenes, recuerdos, sensaciones, emociones, lecturas, palabras...

me recordó a un pueblo que se llama El Peñol, donde nació mi mami. Me recuerda cuando me levanto en la mañana y mi tía y mi abuelita están cocinando. Yo sentí, sentí que estaba en el hermoso Peñol, el campo. ¡Allí sentí, en el parquecito donde nos persiguió la vaca!*; yo olí la ruda que recordaba a mi abuelo que ya falleció; el eucalipto me recordaba a la iglesia cuando hacen sahumerio; el palo santo me recordaba a mis hermanos haciendo fogatas y la esencia de pino me recordaba, en Pitalito, comiendo limón con mi papá**.

2.1.3 Tocar y saborear

En el camino hacia una sensibilización profunda, se comenzó por estimular sentidos sutiles del cuerpo; luego se abordan las sensaciones más físicas; al terminar la práctica, niños, niñas y adolescentes perciben que la interiorización lograda a través de la respiración, la percepción de los sonidos y los olores, logra despertar una sensibilidad profunda en los demás sentidos, posibilidad que pasa desapercibida en la cotidianidad, pues pocas veces los artistas se habían detenido a percibir con tal detalle la capacidad del cuerpo para saborear, palpar, sentir,

²² Comunicación Personal. INTRODUCCIÓN a la exploración del sentido del olfato en el Taller de Sensibilización guiado por Fernanda Guerrero, coordinadora de la Escuela de Teatro. I.E.M. Ciudadela de la Paz. Pasto, marzo 13 de 2010.

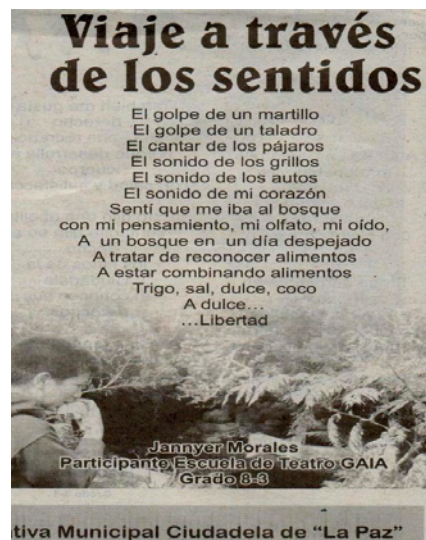
* Texto escrito por Luisa Fernanda Santacruz, participante de la Escuela de Teatro. Ejercicio de escritura del Taller de Sensibilización. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, marzo 13 de 2010.

** Texto escrito por Carlos Parreño, participante de la Escuela de Teatro. Ejercicio de escritura del Taller de Sensibilización. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, marzo 13 de 2010.

escuchar, respirar; este es precisamente el propósito al estimular los distintos sentidos.

De este modo, se experimenta sensaciones desde el tacto hacia el gusto; primero se brinda a los artistas diferentes alimentos, para que puedan ser palpados; aquí se sienten diversas texturas, que despiertan sensaciones diferentes en cada uno, de acuerdo con su afinidad. Luego se brindan pequeñas partes de aquellos alimentos para que sean saboreados detenidamente, se guía a los artistas a centrar su atención en cada pequeña partícula que compone dicho alimento, pues cada átomo es un encuentro de energía solar, agua, tierra, aire y éter, un conglomerado energético que contiene las propiedades del Todo, de la Naturaleza.

Los artistas disfrutan de los sabores, texturas, sensaciones, recuerdos que se despiertan desde algo tan simple como un alimento. Finalmente, ellos van descubriendo a qué corresponden algunos sabores y comparten con sus compañeros estos hallazgos: naranja, pera, maní, jengibre, sal, pastel, dulces.



Publicación periódico escolar. I.E.M.
Ciudadela de la Paz, noviembre de 2011.

Finalmente, se propone la experiencia de caminar con ojos vendados hacia otro lugar. Los artistas participan de la caminata y van narrando una serie de sensaciones; inseguridad, miedo y angustia, que luego se transforman en tranquilidad, confianza, curiosidad, alegría, pues el cuerpo siente otra atmósfera; así, el escenario se desplaza a un espacio natural, al aire libre, donde se disfruta de la belleza de un bosque; aquí los artistas, se quitan las vendas y le brindan a su sentido visual belleza y armonía natural; este gesto expresa la carga metafísica del ejercicio, pues el taller de sensibilización es más bien un viaje, un “ir hacia los sentidos”, una partida que comienza cerrando los ojos, explorando las

sensaciones en la oscuridad y concluye dándole a la visión la oportunidad de detenerse en lo simple e infinitamente bello, la Naturaleza.

Escuché diferentes sonidos
La naturaleza
Los sonidos de los pájaros del bosque
Los sonidos del corazón
Mi oído se hacía más fuerte
Niños jugando
Parecía que se divertían
Escuché carros pasar
Oí ruda y recordé al campo
Oí palo santo y recordé la misa
A las mañanas porque tomo café
A la casa de mi abuela*

Finalizada la experiencia, se abre espacio a la palabra oral y escrita. Los artistas manifiestan sus apreciaciones frente a la vivencia personal; esta conversación da paso a una reflexión que entreteje las siguientes ideas:

- Una pedagogía del cuerpo, sustentada desde una metafísica experimental, se interesa por sensibilizar al estudiante frente a su salud alimentaria; al vivir la experiencia del gusto, se percibe que los alimentos nutren el cuerpo no por su cantidad, sino más bien por la calidad de la preparación y la degustación de esos alimentos; la actitud física y emocional que se tenga frente a los alimentos que se reciben determina en mucho el nivel de salud del cuerpo. Esta idea se aleja de las intenciones consumistas de los modelos alimentarios impuestos por el sistema, ya que, en su afán de aumentar los niveles de producción, consumo y capital, incitan, con sus fuerzas de información alienantes, a alimentarse con grandes cantidades, a cualquier hora, en cualquier lugar, a estar consumiendo todo el tiempo; por ello, países como E.U., con un alto grado de desarrollo, tiene el mayor índice de personas con patología de obesidad. Sin embargo, son paradójicos los mecanismos de poder que el sistema de consumo ejerce para dominar los cuerpos, pues es visible la patología opuesta, que trata que los cuerpos no consuman nada, al seguir ciertos estereotipos que el sistema exalta a través de los medios: belleza de mujeres extremadamente delgadas, a punto de enfermar, donde se vivencian patologías de bulimia, anorexia, y demás.
De este modo, una filosofía del cuerpo, que busca la curación, se interesa por una pedagogía del cuerpo que aprende-enseña la salud alimentaria del cuerpo; es una filosofía que busca siempre *“Comer Salud”*.

* Texto escrito por David Ramos, participante de la Escuela de Teatro. Ejercicio de escritura del Taller de Sensibilización. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, marzo 13 de 2010.

- Los artistas, después de la práctica, concluyen con alegría, cuan grandioso es poder mirar los colores, la luz, la belleza de la Vida.

2.2 TENSEGRIDAD

Otro espacio de exploración corporal propone a los artistas participar del acercamiento a otra técnica milenaria, heredada por antiguos brujos de México, quienes dieron por nombre a este conocimiento: **Pases Mágicos**.

Hombres y mujeres que vivieron en México en tiempos muy antiguos, expertos en el manejo de la conciencia del Ser, creían que los seres humanos son poseedores de un dualismo muy peculiar; no se referían a dualismos tradicionales como el de la mente y el cuerpo, o el de la materia y el espíritu, sino al dualismo entre el ser humano y algo que ellos llamaban el cuerpo energético; consideraban al ser humano como una unidad completa que incluye ambos, cuerpo y mente, materia y espíritu.

Definían el cuerpo energético como un conglomerado de campos de energía individualmente perteneciente a cada uno de nosotros, que tiene la capacidad de ser transformado en una perfecta réplica del ser humano y viceversa; esto es, creían que el ser humano tenía la capacidad de transformarse en una réplica perfecta del cuerpo energético; es decir, en un conglomerado de campos de energía.

Estos hombres y mujeres de México antiguo descubrieron y desarrollaron una serie de movimientos que les permitieron acumular suficiente energía adicional para poder realizar esta transformación dual; manejaban y transmitían este conocimiento de generación en generación hasta hoy día.²³

Los Pases Mágicos enseñados a Don Juan Matus, el último brujo de su linaje, quien emprendió la tarea de desligar esta práctica del ocultismo y extrema ritualidad con que los brujos de la antigüedad los transmitían, fueron entregados luego a sus aprendices Taisha Abelar, Florinda Donner-Grau, Carol Tiggs y Carlos Castaneda; este último, tras treinta años de práctica, los transmitió a otros *chacmoles* o personas guardianes de centros de energía, logrando que perviva la práctica de esta sabiduría milenaria:

Al enseñar los pases mágicos, don Juan Matus se apartó radicalmente de la tradición. Esa desviación lo obligó a reformular el objetivo pragmático de los mismos. Don Juan me presentó ese objetivo no como el incremento del equilibrio físico y mental, como era en el pasado, sino como una posibilidad práctica de redistribuir la energía²⁴.

²³ The Chacmool Center for Enhanced Perception in conjunction with Elemental Films and Laugan Productions. *Carlos Castaneda's Tensegrity*. [videograbación]. Estados Unidos: Toltec Artists Production, 1995. DVD, 110 minutos, sonido, color.

²⁴ CASTANEDA Carlos. *Pases Mágicos. La sabiduría practica de los chamanes del antiguo México: La Tensegridad*. Buenos Aires: Ed. Atlántida, 1998, p. 13.

Dicha redistribución se logra al realizar ciertos movimientos del cuerpo (*pases mágicos*) que operan en el campo energético del ser y distribuyen la energía inutilizada de los vórtices del “huevo luminoso”^{*} hacia la dimensión física del cuerpo; esta práctica, además de otorgar un alto grado de bienestar físico y mental, desarrolla la capacidad del silencio interior, estado indispensable para detener el fluido energético del Universo y poder viajar así hacia mundos desconocidos, de acuerdo a la propia experiencia y herencia ancestral que Matus había recibido.

Definir el cuerpo energético es el primer paso hacia la expansión de los parámetros de la percepción. Para aquellos hombres y mujeres del México antiguo expertos en el manejo de la conciencia del Ser, expandir los parámetros de la percepción significaba entrar en mundos genuinamente nuevos, mundos totalmente detallados y completos. Cuando ellos se referían a tales mundos lo hacían con la certeza de que no eran meramente creaciones de la mente, sino mundos en los que uno puede vivir y morir. Para ellos entrar en aquellos nuevos mundos era el meollo de su pericia en lo mágico. Magia es un término sumamente inadecuado en este caso, ya que está cargado de insuperables connotaciones negativas; aquellos practicantes se evitaron este problema al sostener que su magia era meramente una maniobra de la percepción.²⁵

Al contextualizar este aprendizaje, Carlos Castaneda da por nombre a los pases mágicos: Tensegridad, término que toma de la arquitectura y que implica un doble movimiento, la tensión y la integridad. Así, da a conocer al mundo moderno su libro titulado del mismo modo, en el que reúne detalladamente la enseñanza que Don Juan Matus le propició a él y a otros aprendices de su generación.

La obra de Carlos Castaneda es infinita; presenta a lo largo de su narrativa una variada serie de ejercicios recopilados al experimentar el aprendizaje con Don Juan Matus; sin embargo, el objetivo de aproximar al colectivo de artistas a esta práctica milenaria, que guarda una noción trascendente de la Vida, se logra a través de la práctica de los Pases Mágicos aplicados al teatro, recordando así al nagual Julián, el “*actor del infinito*”^{**}, pues sí, bien es cierto, hay varios ejercicios

* Para Don Juan Matus, el cuerpo es esencialmente un huevo luminoso o campo de energía, conectado a través de un punto de intensa brillantez ubicado en el omóplato: punto de encaje a los infinitos filamentos de energía que fluyen en el Universo, y que, a su vez, dan la particular percepción del mundo a cada ser. Despertar la Conciencia de Ser implica experimentar la propia realidad como dicho campo de energía, cuya impecabilidad está en el óptimo uso de ella, en cada acto de la vida.

²⁵ The Chacmool Center for Enhanced Perception in conjunction with Elemental Films and Laugan Productions. *Op. cit.*

^{**} Don Juan Matus describe al nagual Julián, su benefactor, como el hijo de acaudalados inmigrantes europeos llegados a México, que se convierte en actor y se integra a una compañía de teatro itinerante para ganarse la vida. Después de malgastar la fortuna que hereda de su madre, una avanzada tuberculosis lo lleva finalmente al encuentro con su muerte; en ese instante, el

en la obra de Castaneda que podrían practicarse, se opta por mostrar al colectivo a través del arte teatral el desarrollo de una corta narración acompañada de una serie de ejercicios concretos que llamen su atención y que, además, posibiliten la comprensión, desde su visión personal, de esta “técnica de curación”, como una forma más de acceder a distintas realidades mágicas, míticas, como la posibilidad de avivar el sentido trascendental del Ser que está a flor de piel en cada uno de los participantes.

A través de una pedagogía del cuerpo es pertinente crear espacios de enseñanza-aprendizaje diferentes, escenarios de acción y participación, en los que se construye conocimiento desde la experiencia sensible del artista, que, tras descubrir distintas posibilidades de Ser, a través del cuerpo, crea y expresa su propia visión de Universo, ligada a su naturaleza poética, narrativa, creativa, vivencial.

Se comenta a los estudiantes sobre la práctica de la Tenseguridad. Luego se presenta al tallerista*.

En México, los brujos de la antigüedad fueron seres extraordinarios muy interesados en la percepción. Sus prácticas de vida se encaminaban a despertar niveles de percepción posibles, pero sosegados en el ser humano. Percibir era, para ellos, la posibilidad de entrar en mundos desconocidos, mundos reales, lejos de ser producto de la imaginación, mundos concretos pero diferentes a los nuestros. Ellos lograban percibir o viajar a otros mundos cuando detenían el flujo del Universo, a través de su silencio interior; esto lo conseguían gracias a la práctica de una serie de Movimientos que llamaron Pases Mágicos, pero que en la actualidad se les conoce con el nombre de Tenseguridad. Los brujos de la antigüedad creían que cada ser humano, además de su cuerpo físico, poseía un cuerpo energético, que tiene la forma de un huevo luminoso; una esfera de luz que rodea nuestro cuerpo. A través de la práctica de los pases mágicos creían tener el suficiente poder para redistribuir la energía de su cuerpo

Espíritu toca a su puerta; la escena, por trascendente que parezca, es un episodio de percepciones confusas para el nagual; una de aquellas no puede más que hacerle morir de risa. Sus benefactores próximos, el nagual Elías y Amalia, liberaron los Pases Mágicos del contexto ritual en el que habían sido mantenidos durante siglos, comprendiéndolos como movimientos prácticos para redistribuir la energía natural del Ser, fueron transmitidos a sus aprendices, los nagueles Julián y Talía, quienes los contextualizaron en los campos del teatro y la danza. Actualmente, el *Teatro del Infinito* es una forma contemporánea, intento por experimentar una remoción de la identidad, personalidad y diversos roles sociales, que asume el hombre en su cotidianidad, toma de conciencia de una participación en la multiplicidad del Infinito, como otras posibilidades de Ser.

* Se invita como tallerista a Andres Jaramillo, un practicante de Tenseguridad, que vivencia esta técnica ancestral en los ámbitos del arte teatral. Autor de obras artísticas, puestas en escena performáticas que se tejen como un valioso camino de investigación del cuerpo en situación de presentación: *IO, Aniquilación del Querido Ego en el Laboratorium Oratorium del tercer Logos, Espíritu, Ofrenda, Estación de Verano*, son algunas de las puestas en escena que el artista ha desarrollado en espacios culturales y en distintos escenarios urbanos de la ciudad de Pasto.

energético, y así viajar a otros mundos. A continuación podrán presenciar una muestra de estos pases mágicos, mientras escuchan una narración.²⁶

Los artistas conforman un círculo alrededor del tallerista; éste da paso al ejercicio teatral que compromete al cuerpo del actor en la realización de los “*Doce movimientos básicos para reunir energía y promover bienestar*”²⁷, parte primera de la Tensegridad, a medida que una voz en off desarrolla una narración de un viejo caminante.

2.2.1 Los caminos que me andan. Ejercicio teatral

(El actor, siempre en escena, toma unos segundos para preparar su postura preliminar a una práctica de Tensegridad²⁸, luego desarrolla los “*Doce movimientos básicos para reunir energía y promover bienestar*”, mientras voces en off narran la historia de un antiguo viajero).

(El actor realiza el movimiento # 1: “*Hacer salivas. Movimiento menor*”).

Voz en off: Una antigua tarde, subí hasta la cima de una montaña en luna nueva. Por un camino oscuro, hacía un gran esfuerzo por no caer. Al principio, mis pasos eran cortos, cuidadosos, pero, a medida que avanzaba, algo despertaba mi percepción; se hacía más aguda, cada parte de mi cuerpo podía intuir las variantes del camino, los obstáculos, las piedras, los riachuelos, los terrenos pantanosos, lograba percibir olores, sonidos y formas, que me decían dónde dar mis pasos, aun cuando poco sabía, pues el camino era incierto y mi Vida posaba en manos del Misterio.

(El actor realiza el movimiento # 2: “*Langosta de Mar. Movimiento menor*”).

Voz en off: De repente algo vi en la distancia. Detuve mis pasos, la luz de una estrella fugaz vino a mí, me encgueció por completo hasta hacerme caer; estuve inconsciente algún rato, aunque mi noción del tiempo se diluía como sombras en la noche.

(El actor realiza el movimiento # 3: “*Hacer una bola de energía. Movimiento Mayor*”).

Voz en Off: Al levantar el rostro mis ojos parecían más vivos, miraba todo extrañamente, la tierra bajo mi cuerpo respiraba, se movía. A través de los árboles y la vegetación subían filamentos de luz que alimentaban las hojas,

²⁶ Comunicación personal. INTRODUCCIÓN al Taller de Tensegridad, Fernanda Guerrero. Coordinadora Escuela de Teatro. I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, abril 10 de 2010.

²⁷ The Chacmool Center for Enhanced Perception in conjunction with Elemental Films and Laugan Productions Carlos. *Op. cit.*

²⁸ CASTANEDA, Carlos. *Op. cit.* p. 44-52.

las ramas, las flores, las piedras, esta luz fluía en todos los elementos del lugar, misterioso y desconocido, pues, al caer, viajaba velozmente grandes distancias.

(El actor realiza el movimiento # 4: *“La tela entre los dedos: Hacer chasquear la tela, Dispersar la energía, Deshacerse del exceso. Movimiento Mayor”*).

Voz en Off: Lo cierto es que participaba de una obra de arte, conglomerados de estrellas danzaban entre la vegetación, universos, galaxias, mundos y submundos, cuyo brillo descrestaba la belleza de las estrellas que yo mismo había conocido en mis viajes más largos; sin embargo, ese era sólo un vago recuerdo que se desvanecía, con mi cuerpo fundiéndose en el fluido de luz que lo sumergía más en la tierra. Divagaba.

(El actor realiza el movimiento # 5: *“Enrollar la energía. Movimiento Menor”*).

Voz en Off: Al despertar. Recubro mi cuerpo. Me pongo en pie. Estoy más vital, enérgico. Al verme, fatal asombro. Se acelera el latido de mi corazón. La muerte viene al ver que mi cuerpo es el resplandor del Sol; un gran huevo luminoso me rodea por tres metros en todas direcciones. Lentamente descende el ritmo de mi corazón, la respiración, se detiene la confusión en mi mente.

(El actor realiza el movimiento # 6: *“El golpecito en los Omóplatos. Movimiento Menor”*).

Voz en Off: En ese momento miro frente a mí la luz incandescente de esa estrella fugaz, un ser muy grande aguardaba, apenas pude coordinar algunas palabras para decirle:

(El actor realiza el movimiento # 7: *“Levantar el eje. Movimiento Mayor”*).

Voz en Off: ¡Te he estado esperando Guardián del Silencio, la espera ha sido infinita. Aquí estoy!

Voz en Off 2: Mírate y mira las constelaciones de estrellas en la vegetación, muchos universos a tu alrededor. Mira como todo tú eres una sola constelación, en tu cuerpo brillan estrellas que resplandecen más cada vez que te mueves.

(El actor realiza el movimiento # 8: *“La fragua del Cuerpo. Movimiento Menor”*).

Voz en Off: Al escuchar la voz del silencio pude encontrar la calma. Miraba todo mi cuerpo, trataba de entender lo que el guardián me decía, reconocía en ciertas partes de mi cuerpo puntos de luz que aumentaban su

luminosidad cuando hacía ciertos movimientos involuntarios. No los controlaba, aun cuando ponía en ello todo mi esfuerzo. Reconocí, entonces, una fuerza superior moviéndome... ¡Sólo una marioneta!... Al borde del caos. Entonces, antes de perder la cordura, el guardián del silencio dijo:

(El actor realiza el Movimiento # 9: *“Decirle adiós a las arrugas. Movimiento menor”*).

Voz en Off 2: Andamos a merced del Misterio. El Intento ha respondido al llamado, ahora te entrega su secreto, la magia del movimiento está en tu cuerpo, atiende a estos movimientos y grábalos en tu Ser.

Voz en Off: ¿Qué me sucede? ¿Por qué estoy así?

Voz en Off 2: Eres lo que en realidad eres, un Ser de Luz, un cuerpo luminoso. Cada vez que realizas estos movimientos, tus puntos de luz se llenan con la energía que de tu huevo luminoso desciende hasta tu cuerpo físico, otorgándote fuerza y energía para viajar hacia lo Desconocido.

(El actor realiza el Movimiento # 10: *“Sacar la energía de su nido. Movimiento Mayor”*).

Voz en Off: Yo, llevado por la fuerza del Misterio, no mencioné palabra; ante la danza silenciosa que brotaba de mi cuerpo, el corazón se desbordaba en gratitud. Cálidas lágrimas ruedan por mi rostro, gotas de rocío acariciando la tierra que mira al cielo.

(El actor realiza el Movimiento # 11: *“Aliento del Infinito. Movimiento mayor”*).

Voz en Off: Descubrí muy adentro la intención de cada movimiento, una queda voz se hacía más lejana, grababa en lo profundo de mi Ser la magia del instante, se expandía a todos los tiempos, para transmitir a otros nocturnos caminantes lo develado. Comprendí mi tarea: aprender a desarrollar estos movimientos para entregarlos como legado de una gran sabiduría a los que vendrán.

(El actor realiza el Movimiento # 12: *“Las Antenas cósmicas. Movimiento Mayor”*).

Voz en Off: Atardecía en la montaña y la poca luz guiaba por caminos a un viajero antiguo hacia sus más escondidos misterios, mientras yo, desde el cielo de luna nueva, afanaba mis alas en pleno vuelo.

FIN

2.2.2 Práctica. Doce Movimientos básicos para reunir energía y promover bienestar

El desarrollo del ejercicio llama la atención de niños, niñas y adolescentes; la atmósfera de extrañeza y curiosidad es general. Se propone, entonces, desarrollar con todo el colectivo una pequeña práctica de Tensegridad*. El tallerista guía la secuencia de movimientos, los artistas participan:

- **Hacer salivas. Movimiento menor:** este movimiento estimula los sitios de energía que nos mantienen despiertos, estimula el flujo de saliva y las glándulas debajo de la barbilla que eliminan toxinas.
- **Langosta de Mar. Movimiento Menor:** este movimiento nos permite el acceso a un estrato de sensaciones anteriores a las sensaciones del hombre; el impulso debe venir desde el área de los riñones, es un movimiento vibratorio que estremece el cuerpo entero; este tipo de vibración mantiene el cuerpo en un óptimo estado de bienestar.
- **Hacer una bola de energía. Movimiento Mayor:** este movimiento reúne la energía que está dispersa alrededor del cuerpo y la transforma en una unidad concreta, que puede ser descrita como una bola. Activa las glándulas situadas alrededor de los músculos pectorales y las axilas. Este pase es esencial para estimular el sistema inmunológico.
- **La Tela entre los dedos: Hacer chasquear la tela. Dispersar la energía. Deshacerse del exceso. Movimiento Mayor:** esta es otra antiquísima técnica que se usaba para llegar a un estrato de sensaciones previas a las sensaciones del hombre. Su función es estimular, en las muñecas y las manos, innumerables puntos de energía que promueven la salud y el bienestar general.
- **Hacer chasquear la tela:** este movimiento crea una especie de espesor en la membrana entre los dedos, puesto que el hombre carece de ella; pretende transportarnos a nivel de sensaciones muy antiguas al activar una vaga memoria de dichas membranas.
- **Dispersar la energía:** la energía, que se ha despertado en las manos al presionar la membrana entre los dedos, se expande por el cuerpo a través de los brazos cuando se presionan los puntos de energía localizados en la parte posterior de las manos.

* Los siguientes son algunos fragmentos introductorios que explican los Doce movimientos básicos para reunir energía y promover bienestar. Para una explicación más detallada ampliar en: The Chacmool Center for Enhanced Perception in conjunction with Elemental Films and Laugan Productions. *Op. cit.*

- **Deshacerse del exceso:** esta energía que se expande por el cuerpo siempre tiene un efecto impredecible, por eso es de tremenda importancia liberar cualquier exceso.
- **Enrollar la energía. Movimiento Menor:** enrollar las manos hacia adelante le da al cuerpo su profundidad energética. Extender las manos hacia los lados determina su ancho energético.
- **El golpecito en los omóplatos. Movimiento Menor:** la posición de los brazos, a la altura de los hombros, aísla y comprime los músculos que rodean los omóplatos.
- **Levantar el eje. Movimiento Mayor:** este pase energético es de suma importancia ya que mueve, de su ciclo usual en el suelo, la terminal terrestre del eje invisible de energía que atraviesa el cuerpo, y la proyecta al infinito. Actúa sobre la terminal terrestre haciendo que la energía flote en lugar de quedarse adherida al suelo. Se cree que un medio vertical de energía llega al suelo a través de un punto que se encuentra detrás de los genitales.
- **La fragua del cuerpo. Movimiento Menor:** este movimiento lleva la energía del lado derecho del cuerpo a la cabeza, y la energía del lado izquierdo a las glándulas suprarrenales. Al mover de este modo los brazos hacia atrás y hacia arriba, la energía de las glándulas suprarrenales se mezcla con la energía de la cabeza.
- **Decirle adiós a las arrugas. Movimiento Menor:** este movimiento ayuda a prolongar la juventud, también remueve las toxinas que se acumulan en la cara como resultado de la tensión. Reemplaza las células viejas.
- **Sacar la energía de su nido. Movimiento Mayor:** este es otro de los pases energéticos más importantes; está relacionado con la transferencia de energía que existe afuera del cuerpo al cuerpo mismo. Hay reservas secretas de energía justo arriba de la cabeza y a sus lados; se cree que esta energía es de dos tipos: oscura y pesada, clara y ligera. La energía pesada y oscura se encuentra arriba, del lado derecho de la cabeza, y se dirige hacia afuera; la energía clara y ligera se encuentra sobre su lado izquierdo y se dirige hacia adentro. La meta de este pase es usar estos dos tipos de energía para renovar totalmente el cuerpo.
- **Aliento del Infinito. Movimiento Mayor:** al inhalar y llevar la energía a la espalda se estimula la fortaleza, al exhalar se atrae la fluidez a la parte delantera del cuerpo. El impulso de los pulmones libera todo lo innecesario

y lo expulsa al infinito. Este pase da fluidez a la parte posterior del cuerpo y fortalece la espalda.

- **Las antenas cósmicas. Movimiento Mayor:** este es otro pase extremadamente misterioso, que está relacionado con un nivel de conciencia anterior a la conciencia del hombre. Los hombres y mujeres de México antiguo aseguraban que hay una enormidad de energía en el Universo que proviene de fuentes silenciosas e invisibles: las estrellas muertas. Este pase permite utilizar tal energía, hace posible reunir la energía que se encuentra fuera de la esfera del sentido común del mundo cotidiano. En este pase, las manos actúan como antenas, alcanzando y atrayendo esa energía.

2.2.3 Conversando acerca de la experiencia

Las diversas prácticas que intentan mocionar experiencias catárticas en los artistas, se desarrollan en esta etapa del proyecto con el propósito de dar a conocer nuevas y diversas posibilidades de acceder a la realidad propia del cuerpo en relación a su capacidad estética, estas dinámicas no pretenden manifestarse como métodos únicos y rígidos a seguir por los artistas que se interesan en la aventura de conocer su propio universo corporal, sino acercar a los participantes al desarrollo y conocimiento de diversas técnicas del cuerpo, que les brinden herramientas necesarias, para adentrarse libremente en la búsqueda personal.

Se socializan sensaciones, percepciones, ideas, que los artistas del colectivo vivencian tras la práctica de tensegridad:

Pregunta 1: ...Entonces, ¿qué es la Tensegridad? ¿Qué es lo que hicieron ahora?

Yuli: Símbolo de energía.

Karen: Tener energía.

Carlos: Son movimientos para llamar el cuerpo energético.

Pregunta 2: ¿Qué entienden por huevo luminoso?

Carlos: Es una bola de energía creada por el cuerpo energético.

Coordinadora: ¿Dónde está esa bola de energía?

Yuli: Aquí... tiene unos hilitos.

Nataly: Es un cilindro de energía, es una bola de energía.

Karen: Tiene luz, hilos.

Carlos: Los hilos se cosen por el cuerpo energético cuando se raja.

David: Es un hilo que nos traspasa... entra por la cabeza, y sale por aquí.

Carlos: Entra por la coronilla y sale por el centro...

Pregunta 3: ¿Cuántos cuerpos tiene el ser?

Carlos: Dos.

Fernanda: Dos, uno que está en la silla y otro que se puede mover.

Carlos: Dos cuerpos: el cuerpo físico y el cuerpo energético.

Pregunta 4: ¿Para qué nos sirve la Tensegridad, en nuestra vida cotidiana?

Karen: Para desahogarse.

Carlos: Para tener energía.

Jannyer: Para relajarse y tratar de no pensar y tratar de no acordarse de los problemas de la casa o el barrio.

Johana: Para aprender a concentrarnos.

Jannyer: Para cuando uno va a hacer una cosa, no morirse de la risa, sino hacerlo serio.

Carlos: Para concentrarse y para hacer aparecer el cuerpo energético.

Pregunta 5: ¿Qué es el ensueño?

Carlos: ¿El ensueño?, yo, yo, yo, es cuando uno se acuesta y está soñando, pero si tiene idea de que uno está soñando, puede hacer lo que quiera.

Yuli: Y tiene que controlarse a uno mismo.

Karen: Tienen que controlar el sueño.

Niños, niñas y adolescentes sienten cambios notables en el estado de su cuerpo, notan diferencias entre el estado actual de su cuerpo y su estado anterior:

Pregunta 6: ¿Cómo se sienten ustedes ahora?

Yuli: Yo, con la fuerza.

Carlos: Yo, con las manos calientes, porque tengo electricidad.

Jannyer: Mi cuerpo está como más livianito, y lo he liberado de las malas energías, he intercambiado energía.

Natalia: Más suave.

Karen: Aquí, en esta parte, se siente caliente (*ella indica su abdomen con las manos*); cuando yo vine, estaba frío.

Carlos: Ahora me pongo en el piso y pisssssss.

Karen: Siento como caliente.

Fernanda: Siento como si no estuviera aquí; o sea, estoy más descansada, más libre.

Yuli: Profe se siente como ánimo, como rico.

Carlos: Se siente como mucho más despierto y más energético el cuerpo.

Jannyer: Se siente libre.

Natalia: Yo, ahora que vine, tenía sueño, y ahora ya no, me quitó el sueño.

Carlos: Y el frío.

Los participantes relacionan aspectos de su vida cotidiana con las ideas aportadas en el desarrollo del taller.

Jannyer: Yo soñé que una vez yo conocía a mi hermano, que es muerto; o sea, que yo lo conocía, que era grande y jugaba conmigo y yo estaba así, bien contento, cuando de repente me acordé, con mi mente, yo no sé, y yo escuchaba como una voz, algo decía que estaba dormido, que lo viva bien. Otra vez también soñé que en el colegio tenía un problema, pero no sabía cual, tenía como un presentimiento, cuando, claro, se hizo realidad.

Carlos: (...) Sí, yo soñé que yo estaba allí dormido, y me di cuenta que. No, profe. Me di cuenta que había una puerta como de cementerio, me di cuenta que ya estaba muerto, ya estaba así, me di cuenta que yo ya estaba acostado.²⁹

2.3 ROSA DE LOS VIENTOS, SEGÚN EL I CHING

Las mujeres levantaron la tierra y esparcieron agua por toda el área y luego danzaron con sus pies descalzos, como si estuvieran amasando el barro para preparar las ollas. Durante un buen rato, amasaron la tierra, mientras conversaban de una u otra cosa, prepararon el escenario sobre el que vendrían a bailar los Abuelos dentro de pocos días.

Lavinia Fiori y Juan Monsalve: *El Baile del Muñeco*

Se concibe de gran importancia hacer una aproximación práctica al legado filosófico de la cultura oriental, como una forma de revitalizar el propio reconocimiento en tanto Ser universal, y, en la diferencia esencial, descubrirse como un todo indefinido en el que confluyen las fuerzas del acontecer cósmico que dan origen a la Vida, un tejido inmanente que entrelaza los signos del devenir en las culturas, sus manifestaciones y expresiones artísticas.

De este modo, se lleva al colectivo artístico hacia la experimentación corporal y sensible de los ocho trigramas del Octograma de Fu Shi en las direcciones de la Rosa de los Vientos de la tradición china, registrado en el *I Ching, el Libro de las Mutaciones*:

El Libro de las Mutaciones –en chino I Ching-, es indiscutiblemente uno de los libros más importantes de la literatura universal. Sus comienzos se remontan a la antigüedad mítica. Hasta el día de hoy se ocupan de él los sabios más destacados de China. Casi todo lo que a lo largo de la historia china, que abarca más de 3.000 años, ha surgido en materia de grandes e importantes pensamientos aparece, en parte, suscitado por este libro, y en parte también ha ejercido retroactivamente influencia sobre la exégesis del libro; de modo que bien puede afirmarse con toda tranquilidad que en el I

²⁹ Comunicación personal. ENTREVISTA a participantes de la Escuela de Teatro. Taller de Tensegridad. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, abril 10 de 2010.

Ching se asienta, elaborada, la más madura sapiencia recogida durante milenios. De ahí que tampoco sea asombroso que ambas ramas de la filosofía china, el confucianismo y el taoísmo, tengan allí sus raíces comunes.³⁰

Fu Shi, el Emperador Blanco, uno de los tres emperadores celestes, padre del Í Ching o Libro de las Mutaciones, tal como se indica en la literatura china, es una figura mítica que remonta los grafismos, signos del libro, a una antigüedad tan elevada que rebasa la memoria histórica. El Libro de las Mutaciones se ha usado a lo largo de la historia como Libro sapiencial y, otrora, como Libro oracular; es la visión que el Cielo tiene del hombre en el Universo; sus signos en constante mutación revelan las cualidades precisas del instante en el que las monedas o tallos de melanrama son lanzados, representando de este modo uno de los sesenta y cuatro hexagramas, que hablan claramente de la situación particular del momento observado, tanto así como del estado síquico en el que se encuentra la persona que lo consulta.

Ocurre así que cuando se arrojan las tres monedas o se cuentan los cuarenta y nueve tallos, estos pormenores casuales entran en la representación del momento de la observación y constituyen una parte de él, una parte que, aunque sea insignificante para nosotros, es sumamente significativa para la mentalidad china. Para nosotros sería un aserto banal y casi exento de sentido (por lo menos a primera vista) decir que todo lo que ocurre en un momento dado posee inevitablemente la calidad peculiar de ese momento. Esto no constituye un argumento abstracto, sino un argumento realmente práctico (...) En otras palabras, quien haya inventado el Yi Ching, estaba convencido de que el hexagrama obtenido en un momento determinado coincidía con éste en su índole cualitativa, no menos que en la temporal. Para él, el hexagrama era el exponente del momento en que se lo extraía -más aún de lo que podrían serlo las horas señaladas por el reloj o las divisiones del calendario- por cuanto se entendía que el hexagrama era un indicador de la situación esencial que prevalecía en el momento en que se originaba (...) Obviamente, este no es procedimiento capaz de hallar eco en una mente crítica, habituada a la verificación experimental de los hechos o a la evidencia fáctica. Pero para alguien que se complace en contemplar el mundo desde el ángulo en que lo veía la antigua China, el Yi Ching puede ofrecer cierto atractivo.³¹

En este taller se toma el I Ching como libro sapiencial, al aplicar los fundamentos necesarios que posibiliten una comprensión ontológica de los ocho trigramas y su respectiva relación con las diversas fuerzas de la naturaleza, así como con las

³⁰ WILHELM, Richard. *I Ching El Libro de las Mutaciones*. [Traducción]. Bogotá: Ed. Solar, 2010, p. 39.

³¹ JUNG, Carlos. *Prólogo al I Ching*. En: *I Ching El Libro de las Mutaciones*. Bogotá: Ed. Solar, 2010, p. 3-22.

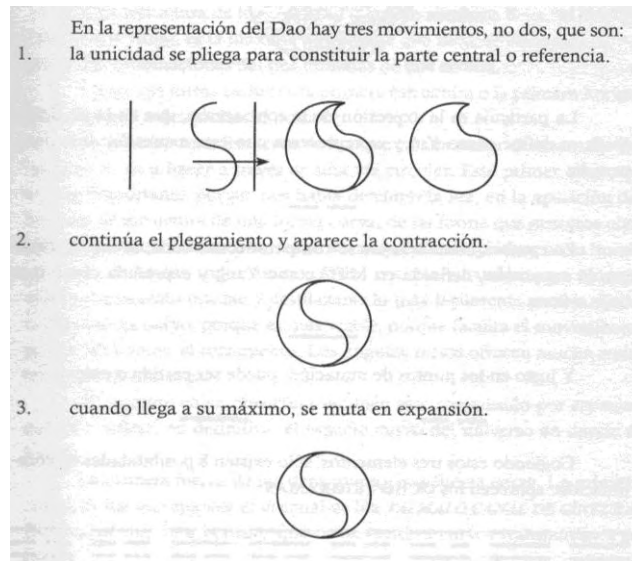
partes del Cuerpo. Estas nociones permitirán realizar una aplicación práctica, desde el campo de la experimentación corporal, en el espacio escénico.

2.3.1 Generación del Octograma de Fu Shi

Para adentrarse en la comprensión de la Generación del Octograma de Fu Shi, es preciso conocer algunos principios de la filosofía china*. Al igual que para la sabiduría de otras culturas, para el pensamiento antiguo de la cultura china, el Universo se caracteriza por la presencia de la Luz. El hombre en el Universo es un Ser de Luz: una fuerza de Luz; esta luz tiene una forma determinada, estructura y organización; en la teoría corpuscular, la naturaleza de la luz es la partícula, que en la tradición china se define como Yin, y la luz como onda, desde la teoría ondulatoria, se conoce en la tradición, como Yan; a la conjunción onda-partícula, se la define como Dao (Tao). La naturaleza de la Luz es unitaria, pero se expresa de forma dual, Yin y Yan; la Luz se mueve, cambia, transforma, muta y transmuta, actividades que, entre otros procesos, se organizan y dan origen al Ser Humano; dicha organización se entiende, en la tradición, desde los tres movimientos en la representación del Dao.

El origen del universo parte de la Unidad, representada con una línea vertical. A su vez y a través del movimiento, la Unidad sufre un plegamiento y da paso a dos posiciones opuestas, pero complementarias, de la energía: el primer plegamiento es la Contracción, que contiene en sí todo lo que está contraído o lo que se contrae; se conoce como Yin; el segundo es la Expansión; lo que se expande o está expandido recibe el nombre de Yan; a su vez, estos dos movimientos, el de expansión y el de contracción, vendrían a generar el TAO, que es dual, es decir Yin-Yan.

* Los siguientes apuntes se toman en clases introductorias del Seminario de Medicina Tradicional China, impartido por la Escuela Neijing, San Juan de Pasto, 2010.



Generación Yin-Yan. Los tres Movimientos del Dao³².

A la energía Yin de contracción se la representa con una línea partida __ __.
A la energía Yan de expansión con una línea completa __.

La naturaleza de la Luz está representada con el número 3; el Misterio, que es a su vez la Totalidad, y en la cual están comprendidos los tres planos básicos de la Creación, lo Celeste, que conserva el sentido unitario, pues es de donde emerge todo, siendo así su ritmo 1, lo Humano cuya naturaleza intrínseca es la dualidad y, por tanto obedece al ritmo 2, y lo Terrestre, cuyo ritmo se representa con el número 4.

Un trigramas está compuesto de estos tres planos: de abajo hacia arriba se interpreta la primera línea desde el plano Terrestre, la línea de en medio representa lo Humano y la línea superior lo Celeste. Ahora, para obtener el Octograma de Fu Shi se siguen los diversos ritmos, en el orden anterior, y se alternan de acuerdo a cada ritmo las líneas Yin y Yan. Por ejemplo:

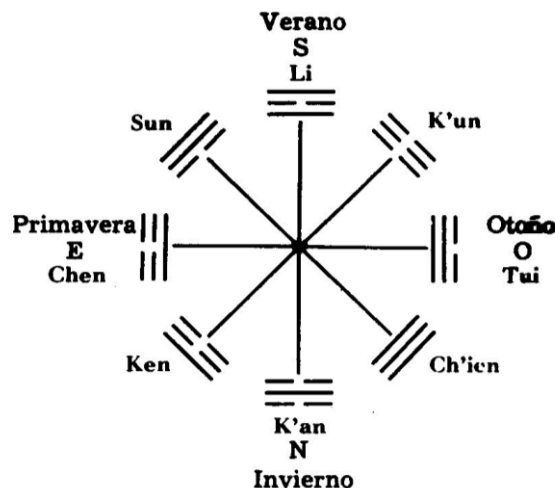
Alternancia Yin y Yan

Ritmo Celeste: 1	__	--	__	--	__	--	__	--
Ritmo Humano: 2	__	__	--	--	__	__	--	--
Ritmo Terrestre: 4	__	__	__	__	--	--	--	--

El Octograma de Fu Shi parte de una forma sinusoidal observable en algunas fuerzas naturales y cósmicas, como la conformación de las galaxias, o la fuerza de

³² PADILLA, José Luis. *Tratado de Sanación en el arte del Soplo*, Escuela Neijing. Bogotá: Ed. Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 11.

los vientos de los hemisferios del Sur y del Norte en las nubes. De aquí, se da origen al Octograma de Fu Shi con sus ocho trigramas, teniendo en cuenta la alternancia Yin y Yan anterior, en los ritmos celeste, humano y terrestre, y la forma sinusoidal.



Octograma de Fu Shi³³

Los ocho signos son símbolos de cambiantes estados de transición, imágenes que permanentemente se trasforman. La mira no estaba puesta en el ser de las cosas –como era esencial en Occidente–, sino en los movimientos cambiantes de las cosas. De este modo los ocho signos no constituyen reproducciones o representaciones de las cosas, sino de sus tendencias de movilidad. Estas ocho imágenes obtuvieron luego polifacéticas expresiones. Representaban ciertos procesos de la naturaleza que correspondían a su esencia.³⁴

	Nombre		Cualidad	Imagen	Familia
☰	Ch'ien	Kien*, lo Creativo	fuerte	Cielo	Padre
☷	K'un	Kun, lo Receptivo	abnegado	Tierra	Madre
☳	Chen	Dschen, lo Suscitativo	movilizante	Trueno	1er. hijo
☵	K'an	Kan, lo Abismal	peligroso	Agua	2º hijo
☶	Ken	Gen, el Aquietamiento	quieto	Montaña	3er. hijo
☴	Sun	Sun, lo Suave	penetrante	Viento, Madera	1ª hija
☲	Li	Li, lo Adherente	luminoso	Fuego	2ª hija
☱	Tui	Dui, lo Sereno	regocijante	Lago	3ª hija

Simbología de los ocho trigramas³⁵

³³ WILHELM, Richard. *Op. cit.*, p. 336.

³⁴ *Ibid.*, p. 42.

³⁵ *Ibid.*, p. 43.

Cada trigramma representa una imagen, una fuerza determinada de la naturaleza, que, a su vez, recibe un nombre y conduce hacia un estado o cualidad propia de dicha representación. Estos ocho trigramas, al ser combinados entre sí, dan origen a los 64 hexagramas del Libro de las Mutaciones, que se abren a un particular estado de significación que habla a través de un lenguaje poético sobre sí mismo.

La práctica dinamizada con los estudiantes fue una experimentación corporal y sensible de los ocho trigramas, signos primarios del Libro de las Mutaciones. A través de este espacio-tiempo encaminado al despertar creativo del artista, ellos evocan las imágenes que representa cada trigramma en diferentes partes de su cuerpo, con el fin de despertar la memoria orgánica que, en primera instancia, recuerda la relación intrínseca con cada fuerza de la Naturaleza, y que, en un sentido profundo, pretende descubrir la simbiosis que se suscita entre cuerpo y Naturaleza, al comprender de una forma sensible que cada fenómeno, movimiento, fuerza natural, provoca en el Ser una forma particular de sentir, pensar, actuar, relacionarse y estar en el mundo.

Las partes del cuerpo

Lo Creativo obra en la cabeza, lo Receptivo en la cavidad del vientre, lo Suscitante en el pie, lo Suave en los muslos, lo Abismal en el oído, lo Adherente (el resplandor) en el ojo, el Aquietamiento en la mano, lo Sereno en la boca.³⁶

La experimentación de los ocho trigramas, se entiende como una práctica curativa, porque busca evocar en el artista una serie de sensaciones orgánicas, al relacionar cada parte de su cuerpo con una imagen de la naturaleza. Al meditar en una imagen particular, mientras el cuerpo danza a un ritmo constante que nace desde el corazón de un tambor, unificado, a su vez, con el latido del corazón del artista, afloran en él diversos estados emocionales, sensitivos, perceptivos, relacionados con las imágenes y cualidades particulares de cada trigramma, para mutarse, transmutarse en estados de contemplación y meditación sobre la propia capacidad de trascendencia y reconocimiento de las fuerzas elementales de la Naturaleza en el cuerpo.

2.3.2 Experimentación corporal

Inmediatamente recuerdo las técnicas orientales, los golpes de pie del teatro Kathakali, del Kabuki, del Topeng. Un golpe en el piso despierta un espíritu. El pie del danzante golpea a las puertas del corazón de la tierra y su cuerpo vuela. El paso es como un golpe del tambor, lleva el pulso, el ritmo. En algunas tradiciones de la India, el actor pide permiso a los dioses para poder pisar, danzar sobre la tierra.

FIORI, Lavinia; MONSALVE, Juan: *El Baile del Muñeco*

³⁶ *Ibid.*, p. 341.

Se guía el ejercicio de respiración-visualización: Expansión en el Universo; luego, los artistas se ubican por todo el escenario mientras el tambor suena a un ritmo constante, creando la atmósfera a la danza libre de acuerdo a diversas imágenes propuestas. Después de cada signo primario, hay una pausa corta para dar paso al siguiente. Así, se da lugar, a la siguiente experimentación³⁷:

- **Chen. Lo Suscitativo. Lo movilizante. El Trueno**

Tallerista: Al escuchar el ritmo del tambor se mueven los pies, se sienten todas sus partes, la planta está bien enraizada al piso; exploren cada uno de sus dedos, talones, bordes internos y externos, la punta de sus pies, los tobillos. Siguen el ritmo del tambor y dance con sus pies. Los pies son dos truenos que hacen temblar la tierra con energía y poder; al seguir el ritmo del trueno con los pies, los truenos suenan sobre la tierra con la carga eléctrica de la conmoción. Sus pies son dos dragones que se mueven en las nubes causando temblor, estos dragones soplan por sus bocas sonidos eléctricos. Veloces y fuertes truenos que mueven todas las cosas en la tierra. Dance al ritmo de los truenos.

- **Sun. Lo Suave. Lo penetrante. El Viento**

Tallerista: Ahora, el viento corre libremente por el espacio, la suavidad del viento penetra en sus muslos; estos llevan los cuerpos como cometas, hasta convertirse en huracanes que dispersan las nubes acumuladas y dan lugar a un cielo claro y sereno; sus piernas tienen la fuerza del viento, dejen que el viento mueva sus cuerpos, dance libres y penetren el espacio con su acción incesante; en sus muslos canta el gallo, guardián del tiempo que penetra con su voz el silencio. Recuerden la fuerza y el poder de los dragones en sus pies; al dance como truenos, lleven el viento, la suavidad del viento, alternen estas dos fuerzas en su danza. Trueno y Viento.

- **K'un. Lo Receptivo. Lo abnegado. La Tierra**
(Ritmo de tambor constante)

Tallerista: El viento está en sus muslos y juega con los elementos de la Tierra, acariciando con cada paso todo en su superficie. Diversas especies de animales, minerales y vegetales de la tierra están siendo acariciadas por el suave Viento que las saluda. El Viento toca la Tierra, y ésta dance receptiva. La Tierra está en el centro de sus cuerpos, el centro de sus cuerpos se mueve al ritmo del tambor y dance la Tierra. La Tierra dance en su centro, recordando su poder fecundo, donde están las semillas que darán vida a los nuevos seres pobladores de la Tierra, gran crisol de la vida,

³⁷ Comunicación personal. TALLER ROSA DE LOS VIENTOS dirigido por Fernanda Guerrero. Coordinadora Escuela de Teatro. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, mayo 22 de 2010.

portadora de todos los seres. Sus centros se entregan a la vida, a la danza, a la Creación, fluyen receptivamente y dan a luz diversos movimientos. Ahora la Tierra es acariciada por los Truenos y el Viento, sientan y exploren estas tres fuerzas.

- **Ken. El Aquietamiento. La Montaña**
(Ritmo del tambor in-creciendo desde muy suave)

Tallerista: El sonido del tambor se aquieta, sus cuerpos también. A través de la respiración se consigue la quietud del corazón. La atención está en sus brazos y manos, sientan la amplitud que pueden alcanzar al extenderlos; extiendan sus brazos y su espalda, al igual que una montaña en la tierra. El sonido del tambor aumenta y la danza de sus brazos y espalda también, exploren libremente todas las posibilidades de movimiento que despliegan sus brazos. Cada dedo de sus manos sostiene la montaña. Si sus dedos se doblan, las montañas se derrumban; ellos retienen y sostienen las montañas que son sus cuerpos, los protegen. El ritmo del tambor aumenta y la montaña mira al cielo, danza quieta la gran montaña, danza de alegría en sus cuerpos, la gran quietud en movimiento. Mientras el ritmo del tambor aumenta, fuertes Truenos en los pies conmocionan la Tierra, y el Viento, en las piernas, sopla en ella. Dancen con todo su cuerpo, pies-Truenos, muslos-Viento, centro-Tierra, brazos espalda-Montaña.



Exploración. I.E.M. Ciudadela de La Paz, mayo 22 de 2010.

- **Tui. Lo Sereno. Lo Regocijante. El Lago**

Tallerista: Mientras el sonido del tambor se aquieta, sus cuerpos buscan la serenidad en el movimiento. La atención está en su boca y todo lo que la

conforma, lengua, dientes, labios, paladar, encías, etc. Explore con el movimiento de su boca, busquen diferentes posiciones de ella, habita allí un gran lago, una laguna llena de agua, líquido vital, que es la palabra, la saliva. Toda la naturaleza vive en el cuerpo, dancen al ritmo del tambor, incorporen la danza del lago, la serenidad del lago en su boca, un lago abierto mirando hacia el cielo, un lago, en cuya profundidad reposa la fuerza y firmeza de un corazón transparente, que expresa hacia afuera, en forma de lago dulce y sereno, la eterna alegría.

- **K'an. Lo Abismal. Lo peligroso. El Agua**

Tallerista: Ahora sientan sus oídos. La agudeza en ellos. Son dos lunas en medio de la noche. Las orejas se mueven tratando de sentir el interior, los oídos. Escuchar el latido del corazón, el fluir del agua, un río que corre serpenteando entre piedras. En el interior de sus oídos corre un gran río, que se aproxima hacia el abismo, a la gran caída; sus orejas se mueven como agua serpenteando en un río, al ritmo del tambor, y mientras el sonido aumenta la velocidad del río crece, hasta llegar el momento de la caída, el abismo. Dos grandes cascadas salen de sus orejas, la danza se anima con la caída que llena de agua todo el espacio y de vida la Tierra; sus cuerpos se mueven como el correr del agua y de la naturaleza en las partes del cuerpo.

- **Li. Lo Adherente. Luminoso. El fuego**

Tallerista: Los ojos danzan, en ellos danza el fuego como dos hogueras que ascienden al cielo. En los ojos habla el Espíritu, el destello de cada amanecer, de cada crepúsculo, como dos soles que abren su mirada hacia el mundo, para Ser. Dos ojos abiertos son dos soles iluminando desde el cielo, desde el interior, la tierra, que es mundo y cuerpo. Dancen con la luminosidad de sus dos soles para que asciendan su mirada profunda hacia el cielo y cultiven la dócil claridad que ilumina y no quema. Al ritmo del tambor-corazón, dancen con sus ojos de fuego, sus orejas desbordantes de agua, su boca serena cual lago, alcanzando la quietud de la montaña y moviendo su centro como tierra acariciada por Viento y Truenos. Todas las fuerzas danzan en el cuerpo, con la alegría de la vida.

- **Ch'ien. Lo Creativo. Fuerte. El cielo**

Tallerista: Se aquieta la danza. Hay movimiento en la cabeza que abarca la amplitud del cielo, nacimiento de la Fuerza Creadora, la energía primaria y espiritual. El cielo representa la acción creativa de la Divinidad, la danza de la cabeza despierta la creatividad que aflora desde el cielo; sumérjanse en la profundidad de su propio cielo y emprendan el vuelo hacia la Creación; al

ritmo del tambor aumenta la danza del cuerpo con todas las fuerzas de la Naturaleza. Los pies son Truenos, las piernas Viento, el centro Tierra, los brazos y espalda Montañas, la boca es Lago, las orejas Agua, los ojos Fuego y de la cabeza nace el Cielo.

Se continúa animando la danza que concentra las fuerzas de la naturaleza en el cuerpo, el ritmo del tambor crece hasta que la fiesta estalla desde cada alegre corazón; el tambor suena con un golpe seco, los artistas caen a la tierra.

2.3.3 Reflexiones-Observaciones

La práctica de exploración corporal, alrededor de la simbología del Octograma de Fu Shi, aporta enormemente a la capacidad creativa que los estudiantes tienen a la hora de abordar el movimiento del cuerpo, provoca en el artista un estado catártico a través del zapateo; en el correr, saltar, danzar y moverse enérgicamente, se disponen a la apertura del cuerpo, que es tránsito de diversas fuerzas, dejando salir aquellas emociones, sensaciones y, en general, procesos internos limitantes que se transforman, a través de la danza, en nuevos procesos creativos.

El movimiento corporal sustentado en la experimentación de cada trigramma despierta el reconocimiento del cuerpo como universo en relación con diversas fuerzas; estas fuerzas actúan en el hombre y determinan directamente su estar en el mundo. El reconocimiento de esta influencia (las estaciones del año, la posición de las estrellas, el clima, la temperatura, las fases lunares y, en sí, cada fuerza en la naturaleza), actuando en el conglomerado energético cuerpo, aviva la conciencia del hombre en relación con una sabiduría universal, que permite aunarse a fuerzas elementales en la Naturaleza, para encaminarse hacia estados de plena aceptación y valoración de la Vida, desde una poética trascendente que responde al interrogante del por qué estar en el mundo.



Estrella del Amanecer. Autor: Omar Castro,
Técnica mixta, San Juan de Pasto, 2013.

En el desarrollo de la práctica, se observa, por ejemplo, cómo los niños recorren el espacio tratando de experimentar los truenos en sus pies: David y Carlos zapatean la tierra con mucha fuerza, hacen sentir con sus movimientos la fuerza de los truenos que juguetea en sus pies y en todo su cuerpo. Este simple zapateo evoca prácticas rituales realizadas en diversas culturas, en las que, a través del zapateo en la danza, se llama a Espíritus ancestros, guardianes de la comunidad, para donar sanación en el espacio-tiempo del ritual, que se abre hacia el Universo. Así, también, el zapateo en la tierra recoge la energía que se encuentra a nivel del suelo alrededor de los pies y la sube a través del cuerpo; esto genera una sensación de vitalidad.

Niños, niñas y adolescentes zapatean, juegan, ríen, corren, crean nuevos movimientos, hacen sentir con su danza cómo la fuerza del viento sopla entre sus piernas. Los niños saltan al ritmo del tambor, hacen piruetas y exploran con su propia fuerza de elevación; ésta los lleva a danzar en el aire cual aves desplegando su colorido vuelo, su danzar festivo llena de alegría los corazones y despierta la risa que ilumina los rincones inexplorados, desde donde aflora la creatividad.

En la experimentación del trigrama Receptividad de la Tierra, cuyo órgano de relación en el cuerpo es el centro que queda ubicado desde el perineo hasta la altura del ombligo y que abarca los órganos sexuales, el movimiento del cuerpo de los artistas representa algunas dinámicas de la Tierra, la personificación de los animales que habitan en ella, como en el caso de Carlos, que mueve su centro y

afirma “esto es un lobo”*, o en el movimiento de rotación que la Tierra hace alrededor de su propio eje, y que lleva a Yuli y Johana a girar con su cuerpo alrededor de sí mismas, evocando la danza del giro experimentada más adelante.

Jannyer mueve sus piernas, brazos y centro, al tiempo que expresa: “viento, fuego, tierra, trueno”**, hasta dar un grito de guerrero, lo que desborda el movimiento hacia la exploración del sonido a través de la palabra, y hacia el gesto, pues se puede ver en Carlos, por ejemplo, cómo, mientras abre los ojos exageradamente, se encuentra frente a la mirada de David, quien imita su gesto, manifiesta con alegría “fuerza lunar”***.

Todas estas manifestaciones corporales, desde la fuerza del símbolo, son experimentación de la obra de arte por crear; cada movimiento, gesto, sonido, o expresión, por más pequeña que sea, empieza a ser parte de una creación artística colectiva; en respuesta a una cierta guía, que posibilita la exploración del universo corporal en el espacio-tiempo escenario, los artistas participantes del taller recrearon la sabiduría china a través de la danza, la risa, la palabra, el gesto, el juego, y las diversas manifestaciones de su cuerpo.

2.4 DANZA DEL GIRO: LIBERACIÓN DE LO SAGRADO EN LA DANZA DE LOS DERVICHES

Somos místicos. Cada uno encuentra su camino y su forma de andar en ese camino, la búsqueda misma es el camino, y ahí vamos avanzando, pero siempre hacia adentro, para florecer en el presente y hacer de la vida cotidiana la manifestación de lo sagrado; a veces nos olvidamos entre tanto giro de los caminos, pero el camino siempre está ahí –eso creo que es danzar–.

Mario Madroñero: *Inédito*

El término persa derviche refiere etimológicamente a mendigo, condición ascética y mística, experiencia de indiferencia ante la vida material. En Irán y Turquía, designa a los *faqir*, religiosos mendicantes que, caracterizados por sus votos de pobreza, castidad y obediencia, mendigan para alcanzar y aprender la humildad y el desprendimiento.

Desde el siglo XII, los derviches se asocian en *tariqas* o cofradías religiosas musulmanas, como los sufíes, por ejemplo; ascetas y místicos, seguidores de

* Palabras pronunciadas por Carlos Parreño, participante de la Escuela de Teatro, Taller Rosa de los Vientos. I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, mayo 22 de 2010.

** Palabras pronunciadas por Jannyer Morales, participante de la Escuela de Teatro, Taller Rosa de los Vientos. I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, mayo 22 de 2010.

*** Palabras pronunciadas por David Ramos, participante de la Escuela de Teatro, Taller Rosa de los Vientos. I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, mayo 22 de 2010.

distintos santos musulmanes y maestros, que han perdurado o desaparecido en el tiempo, con rituales propios, caracterizados, entre otros, por sus cantos sagrados, y la búsqueda de un estado iluminado a través de la danza, manifiesta en el giro constante; estos últimos, conocidos como los derviches giróvagos, fundaron su orden en honor a Mevleví o Mevlana, el poeta persa, erudito religioso y maestro de derviches, Yalal ad-Din Muhammad Rumi.

En el presente, la Fundación Internacional Mevlana, liderada por Faruk Hendem Çelebi, el nieto 22º de Rumi, da a conocer al mundo su ritual, danza meditación o Sema, en la que los derviches, tras girar cerca de una hora, elevan su mente, abandonan el ego e inician su viaje hacia la madurez. Los giros, parte fundamental de la ceremonia, representan y se unifican con los movimientos giratorios de la existencia, que ascienden al cielo, como dimensión metafísica, y descienden de vuelta a la tierra, en el Semahane o espacio-tiempo circular que simboliza, a su vez, el Universo.

La Sema comienza con los cantos sagrados, lectura de un poema en honor al profeta Mahoma, seguidos de los sonidos del *kudüm* o tambor, y del soplo divino a través de la flauta o *nei*, evocando el aliento que da vida a todo, la Creación. Seguidamente, en el protocolo solemne, los derviches se saludan entre sí, con los brazos cruzados, dando fe de su Unidad con Dios. Se prosigue así con el caminar; dan tres vueltas alrededor y meditan en su dualidad: su vida mística y material; luego, besan la mano de su Sheik (líder o guía), solicitando el permiso para girar, y comienzan la danza de giros con brazos abiertos; la palma de la mano derecha se extiende hacia arriba y recibe la energía espiritual desde el cielo o Dios, atraviesa el corazón y se entrega a la humanidad, a través de la mano izquierda, que se extiende hacia abajo.

La danza giratoria se divide en cuatro Selam, o grupos correspondientes a cuatro estados específicos de meditación; así, en el primer grupo de giros, se medita acerca de la visión que el derviche tiene de su servicio; en el segundo, hay un deslumbramiento ante el poder divino; el tercero, es una entrega total al amor que deviene en muerte, y en el cuarto se experimenta un retorno hacia el servicio y la ofrenda amorosa como misión de la existencia. Sólo en este último, los sheiks giran con los derviches. Finalmente, se hace una oración por todos y el ejercicio del silencio se convierte en contemplación.

Gran relevancia, creciente interés cultural y turístico, ha caracterizado la atmósfera alrededor de la danza de los Derviches en los últimos tiempos; esto es visible en múltiples espectáculos de compañías exponentes del ritual, en Turquía, Egipto, y otros que, desde su interpretación libre, retoman la antigua tradición oriental para elaborar puestas en escena, como, por ejemplo, el espectáculo “Dervish in Progress”, del director turco Ziya Azazi, presente en el pasado Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, en el que:

se exploran los estados de agonía investigados por el derviche miembro de una cofradía y que empieza a disfrutar de sus logros frente a esta agonía. Como ya se ha realizado más de dos centenares de veces hasta ahora, da una oportunidad no sólo para el derviche retratado en la obra, sino también a Azazi como bailarín para disfrutar de sus logros. La lucha con las faldas y sus posibles connotaciones que se representan en “Azab”, “Agonía” llega a una forma espectacular en *Dervish in Progress*, que muestra la alegría y el orgullo por los estados alcanzados. Todo el trabajo sigue un paralelismo narrativo con la filosofía básica del sufismo, con la que Ziya Azazi asocia su investigación en todo el proceso de construcción de esta obra.³⁸

Por su parte, la declaración de la UNESCO, alrededor de la danza de los Derviches giróvagos, como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, en el 2005, resalta la relevancia cultural de este legado universal, y, también, asiste al interés religioso, económico, turístico e institucional, centrado en el asunto de forma y no de fondo, que deja en segundo plano la trascendencia de la danza como experiencia de iniciación mística del derviche, en tanto desapegado o desposeído. La relevancia de este legado, su trascendencia, en cuanto huella y camino que instaura la búsqueda de la *sabiduría universal*, como el viaje del místico hacia el *encuentro con su propio ángel*, desborda toda institucionalidad, al igual que la exuberancia turística, producto de la comercialización de una inmediata exterioridad estética.

La experiencia de lo sagrado, como una hierofanía en constante fuga de lo institucional, es una afirmación esencial en la filosofía de Sohrevardî, pensador, místico y visionario iraní del siglo XII, fundador de la escuela de los «iluminacionistas» o «teósofos orientales», quien dirige su búsqueda hacia la sabiduría de la luz de la antigua Persia, y la asienta en el contexto islámico, a través del estudio de los magos primitivos, que, más allá del dualismo entre Luz y oscuridad, se sitúan en la primacía universal de la Luz. Esta independencia frente a la institucionalidad, claramente manifiesta en la condición mística y ascética de Sohrevardî, alimenta sus discrepancias con los doctores de la ley, quienes lo denuncian ante Salâhoddîn, el Saladino de las cruzadas; éste lo encarcela en la ciudadela de Alepo y muere, poco después, en circunstancias desconocidas.

Agustín López Tobajas comenta que:

(...) a partir de Zoroastro –originario, se dice, de Azerbaiyán-, la doctrina de los magos se expandió según una doble dirección. Por una parte hacia el sudoeste, es decir, hacia Caldea; el pensamiento mago-caldeo llegó así, a través de Siria, a Alejandría, convertida en centro intelectual del helenismo y del neoplatonismo. Ahí confluyeron, pues, el platonismo, el orfismo, el

³⁸ XIV FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO. *Dervish in Progress*, Bogotá, 2014. [sinopsis]. [documento en línea]. [mayo 19 de 2014]. Disponible en internet: <<http://festivaldeteatro.com.co/programacion/obra/dervish-in-progress/>>

hermetismo y la doctrina mago-caldea. Por otra parte, la doctrina de los magos se extendió hacia el noroeste, hacia Asia Menor; son estos los magos comúnmente llamados maguseos. Sohrevardî se consideraba a sí mismo como la confluencia, el punto de reencuentro, de esta doble corriente migratoria de los magos que, revestidos con la sabiduría caldea y el platonismo, él repatriaría a la Persia islámica del siglo XII. De este modo se puede decir que Hermes, Platón y Zoroastro son los tres nombres que dominan el horizonte sohrevardiano, sin que, claro está, haya que infravalorar las fuentes propiamente islámicas de su pensamiento y entre las que habría que citar en primer lugar el sufismo, en especial al-Hallâj y al-Ghazzâlî, y la filosofía de Avicena.³⁹

Sin embargo, existe una firme distancia de este pensador iraní que, en su itinerancia, llega hasta Siria, con la tradición institucionalizada, por su condición mística y ascética, afirmada en la naturaleza iniciática de sus relatos, en los que el gnóstico recibe directamente, sin mediación alguna, la iniciación por el Ángel, por el Espíritu Santo. Así, hay razones esenciales por las que Sohrevardî “no se integrara nunca en ninguna *tariqat*, en ninguna de las tradicionales órdenes sufíes, y se mantuviera hasta cierto punto al margen de la visión institucional de la tradición, lo que, por lo demás, le granjeó la hostilidad de los doctores de la ley, hostilidad que le llevaría en definitiva a la muerte.”⁴⁰

Por su parte, la orden de derviches giradores se enmarca dentro de las *tariqat*, término usado para referirse a escuelas u órdenes sufíes, cuyos discípulos, bajo la dirección de un líder o guía espiritual, practican las enseñanzas y rituales de dicha orden, como camino para alcanzar la verdad. Es claro que Sohrevardî no participa de estas cofradías, enmarcadas dentro de una cierta institucionalidad, que canoniza lo sagrado, pues asume una posición crítica, dado su marcado “énfasis en la interiorización o personalización de la vía espiritual que le hace conservar la tradición como una realidad esencialmente suprafísica”⁴¹.

De la obra de Sohrevardî, se vivencia el encuentro con una sabiduría universal, a través de una serie de relatos simbólico-místicos, en los que retrata el caminar hacia el encuentro del ángel y el iniciado que, arrojado en el desierto, enfrenta, entre los peligros, su propio exilio, y triunfante regresa renovado. Una afirmación de la interiorización como vía mística y espiritual.

Se hace vital aquí aludir a la gran belleza y trascendencia de la sabiduría de la Luz, que Sohrevardî retoma del antiguo mazdeísmo: Ser y Luz se identifican. La Luz de Lucas, punto más alto en la jerarquía de la Luz, en su proyección *Xvarnah*,

³⁹ LÓPEZ, Agustín. *Introducción*. En: SOHREVARDÎ, Sihâboddîn Yahyâ. *El encuentro con el ángel. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin*. Madrid: Ed. Trotta, 2002. p. 9-38.

⁴⁰ *Ibid.*, p.28.

⁴¹ *Ibid.*, p.28.

es el origen de todo lo creado, Luz de Gloria o fuente del conocimiento, río de luz que fluye y nutre al ser para irradiar luz al mundo, “pues conocer no es otra cosa que dejar que el alma, como entidad de luz que es, reciba la luz original, para que iluminándose, ilumine lo que está a su alrededor. La luz autoproyectada desde la Luz de Luces es, pues, una presencia que viene a habitar el alma del ser que se orienta hacia la luz y es, de este modo, iluminado.”⁴²

Esta conciencia fundamenta la existencia de una jerarquía angélica en el Universo, expresado en distintos niveles de Luz o múltiples estados del Ser; desde aquí, se entiende que toda existencia es en esencia una manifestación de la Luz, partícipe de la cadena o escalonamiento que, en su degradación absoluta, alcanza la Tiniebla pura. *Xvarnah* es también Amor, fuerza de cohesión universal, destino de cada ser: el sustraerse de esta cadena de degradación y orientarse hacia su Luz, su origen.

Dentro de la angelología de Sohrevardî, visión ontocosmológica del Universo, cuya fuente inmediata es la angelología aviceniana, se plantea que cada especie corporal existente es la proyección de su ángel, una actividad contemplativa del Señor de su especie, que, a su vez, constituye su arquetipo o realidad plena. Esta es una:

característica del pensamiento mazdeo, heredada por Sohrevardî, de percibir los seres y las cosas en la persona de su ángel, en tanto en cuanto ese ángel representa su realidad plena. Puesto que toda especie existente en el mundo físico es, como decimos, la *teurgia (tilasm)* de su ángel propio, de aquella Luz victorial de la que emana y por la que es gobernada, también la teurgia constituida por la especie humana tiene, claro está, su «Señor», su ángel particular *en tanto que especie*. Ese «Ángel de la Humanidad» es Gabriel, que es a la vez Ángel del Conocimiento y de la Revelación, identificado con El Espíritu Santo, según la tradición coránica, y con la Inteligencia agente, según la tradición de los filósofos.⁴³

Cada ser humano tiene su propio ángel, preexistente a su nacimiento y con el que habrá de integrarse tras su muerte; el ángel o guía de luz es parte de un conjunto de «Ángeles-almas» que actúan como mediadores entre los seres individuales y los Señores de las Especies, entre los que se encuentra el Ángel Gabriel en tanto «Ángel de la Humanidad». Estas esencias de luz que conforman el mundo intermedio, donde se gestan las visiones e inspiraciones proféticas, parafraseando a Agustín López, fueron eliminadas en la cosmología de Averroes; su sustracción implicará, en adelante, una trascendental consecuencia, pues el mediador entre el ser humano y el «Pleroma Celestial» pasa a ser la institución eclesial o el magisterio, negando así, bajo la institucionalización de lo sagrado, la realidad de una conexión directa entre el ser y su aspecto divino.

⁴² *Ibid.*, p.16.

⁴³ *Ibid.*, p. 20-21.

Prevalece aquí la inquietud por una liberación de las manifestaciones de lo sagrado, hierofanías, en su naturaleza libre de cánones o mediadores que administren el vínculo entre el hombre y su presencia de luz. Posiblemente la danza de los derviches giróvagos, como ritual perteneciente a una orden o escuela, liberada de cierta institucionalidad, afán turístico, o canon, resultaría simplemente, en la danza del giro, como un punto de partida hacia una exploración propia desde la experimentación corporal, que busca afirmar la condición mística del ser humano, como una condición libre de cualquier organización: institucional, religiosa, política, económica, cultural, “condición antropológica que implica la asunción de la relación con Dios o el Saber o el Misterio desde una vivencia íntima y personal”⁴⁴; así lo afirma el escritor Raimon Pannikar, estudioso de las tradiciones místicas del mundo: “el hombre es esencialmente un místico”⁴⁵.

Se retoma, entonces, una visión crítica, inaugurada en el devenir de lo sagrado, de su vivencia, libre de la institucionalidad que, a lo largo de la historia, ha mediado la relación del ser humano y su aspecto divino en las culturas y religiones del mundo. La institucionalidad de lo sagrado se permea en los diversos ámbitos sociales a través de distintos mecanismos de poder; las fuerzas y relaciones de poder ejercitan la canonización de lo sagrado, en el nivel económico, social, político, religioso:

A lo largo de la historia ha habido demasiadas equivocaciones y acepciones acerca de lo sagrado: ideales de razas puras, desencadenamientos de actitudes intolerantes y etnocentristas, guerras religiosas y fratricidas, juegos de verdad que ordenan la exclusión y la normatividad de la existencia. Lo sagrado desempeña hoy un papel derivado, exclusivamente, del pensamiento institucional. La noción de lo sagrado se aloja en las leyes morales, en las conductas normativas, en los cultos y valores preestablecidos, en los actos conmemorativos y los gestos convencionales (...) situado dentro de una lógica de poder, dentro de un status religioso, cultural, económico, militar y político; al fin y al cabo, lo sagrado institucionalizado consagra los mitos que privilegian un orden social establecido.⁴⁶

Pensar la noción de sagrado aquí, como una experiencia vital del ser humano, implica una conciencia de unidad primaria con la Vida y el cosmos, que singulariza en tanto afirmación de la diferencia, y no individualiza al ser y su hierofanía; manifestación poética, estética y creadora que traza el camino y esboza la huella

⁴⁴ Comunicación personal. CONVERSACIÓN VIRTUAL con Mario Madroñero acerca de la mística en tanto condición antropológica del ser humano; mayo 21 de 2014.

⁴⁵ PANNIKAR, Raimon. *De la mística. Experiencia plena de Vida*. Citado por: MEZA, José Luis. *La Antropología de Raimon Pannikar y su contribución a la Antropología Teológica Cristiana*. (Tesis Doctoral). Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Teología. Bogotá, 2009, p. 247.

⁴⁶ GUTIÉRREZ, Miriam; TORRES, Manuel. *De lo sagrado en el arte y el pensamiento mítico*. Tomo 1. Bogotá: Viento Ediciones, 2007, p. 45.

que el místico visionario ha de seguir, como un signo escondido en el desierto. Al andar, la realización de su camino. Al regresar, la renovación de su exilio.

Dirigirse hacia las fuentes de la danza de los derviches, llevó al encuentro con la mística profunda de Sohravardî, quien libera y resitúa la vivencia del caminar con sus relatos, el danzar del místico como camino de iniciación, danza en tanto movimiento, trazo y paso que, sobre el lienzo, es sinfonía de color desde el destello del pintor, su propia Luz girando en el devenir de la Vida.

2.4.1 Exploración Corporal: la Danza del Giro

La práctica de la danza del giro, propuesta a niños, niñas y adolescentes como ejercicio de experimentación desde el sentido del juego, posibilita la búsqueda de un estado extracotidiano del cuerpo y del pensamiento. El artista se dispone, a través del giro constante de su cuerpo, a la vivencia de un estado de interiorización que despierta una conciencia de Unidad en la multiplicidad, la fuerza de Luz de su propia presencia, elevándose, así, al estado de un místico.

El niño gira y desde ahí mira al cielo y ve las estrellas y, en ese ver, se mira a sí mismo y mira a la Tierra, y ríe, vitalizando su naturaleza trascendente. Desde sus primeros años de vida, explora a través del juego, como algo simple y natural, esas extrañas sensaciones que consigue tras girar y girar.

Como ya se ha mencionado, el juego, dentro del trabajo, es vital en el desarrollo de los talleres realizados con el colectivo, es uno de los caminos que aproxima hacia la naturalidad del Ser niño y, por tanto, deja entrever su sentir, pensar, actuar.

De este modo, y tras realizar una breve charla con el colectivo acerca de la danza como una potencia natural en el cuerpo, se propone la siguiente práctica.

Cada participante toma un espacio en el escenario. El ejercicio consiste en girar el cuerpo sobre su propio eje, tal como lo hace un niño, con la premisa de que el giro se realizará en el sentido de las manecillas del reloj, de izquierda a derecha. Los brazos se extienden a los lados, la palma abierta de la mano izquierda se dirige al cielo y la palma abierta de la mano derecha hacia la tierra.

Así, se da paso al ejercicio como tal: niños, niñas y adolescentes, giran y giran, primero lentamente un largo rato; luego, van aumentando la velocidad, hasta mantener una velocidad constante; finalmente, aceleran tanto la velocidad de giro que parecen caer. Al golpe seco del tambor, el girar se detiene y los niños caen al piso. Ahí, manifiestan sensaciones de vértigo, su mundo gira, todo da vueltas: Guadalupe expresa: “yo creía que estaba en otro lugar, yo creía que estaba en un

bosque sola”^{*}; Johana dice: “yo sentí que todo me daba vueltas, y cuando caí al suelo parecía que me iba a hundir”^{**}. David expresa: “yo sentí que estaba en una barca en el mar”^{***}.

Después de recobrar el estado natural del cuerpo, se propone repetir nuevamente el ejercicio, incorporando el movimiento de la cabeza: primero la mirada está al frente, luego se mira el cielo y finalmente la tierra.

En medio de la danza, la mirada de los danzantes se dirige al cielo: gritos, alegría, euforia, etc., brotan naturalmente del artista que transforma su experiencia sensible en sonido, movimiento, gesto y palabra. Los artistas disminuyen la velocidad de giro y continúan explorando la posibilidad de elevación a través de la mirada que lleva al cielo su espíritu; mientras esto ocurre, se propone la siguiente imagen: “Son estrellas danzando en el cielo, estrellas danzando en el firmamento, estrellas que giran y giran constantemente, sin parar; el cielo es de un intenso azul y lo único que brilla son ustedes, girando como estrellas”⁴⁷.

Cuando su mirada está en dirección a la Tierra, se hacen presentes de nuevo diversas expresiones; los artistas continúan buscando su propia velocidad de giro, mientras se propone esta imagen: “Son estrellas girando desde el cielo, estrellas que danzan y miran a la tierra. Miren la tierra desde el cielo”⁴⁸.

Los danzantes adquieren gran velocidad, su cuerpo gira y gira, el tambor aumenta su ritmo hasta detenerse; los artistas caen al suelo. Se concluye la exploración corporal con una secuencia de respiración; luego, se propone el ejercicio de escritura: “Imagine que es una estrella girando en el firmamento; describa como se ve el mundo desde allí”.

2.4.2 Reflexiones-Observaciones

Espiral es un movimiento primario en el universo; desde la Vía Láctea, los inconmensurables espacios y cuerpos celestes, hasta las micropartículas componentes de la vida en la naturaleza, ascienden hacia la luz del Sol en espiral. Espiral es camino de elevación hacia las montañas, picos altos que el místico desea alcanzar. Los cuerpos giran en espiral al danzar, los giros continuos abren

* Palabras pronunciadas por Guadalupe Quenán, participante de la Escuela de Teatro, Taller la Danza del Giro, I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, junio 5 de 2010.

** Palabras pronunciadas por Johana Benavidez, participante de la Escuela de Teatro, Taller la Danza del Giro, I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, junio 5 de 2010.

*** Palabras pronunciadas por David Ramos, participante de la Escuela de Teatro, Taller la Danza del Giro, I.E.M. Ciudadela de la Paz, Pasto, junio 5 de 2010.

⁴⁷ Comunicación personal: TALLER LA DANZA DE GIRO dirigido por Fernanda Guerrero, coordinadora Escuela de Teatro. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, junio 5 de 2010.

⁴⁸ *Ibid.*

el puente de paso hacia una escucha constante del silencio; intervenido por cantos auríferos en el lugar del encuentro, el peregrino ve acercarse en pasos de giro la remembranza del camino: “yo era una estrella y daba muchas vueltas. Miraba a mi alrededor, había muchos planetas y extraterrestres saludándome, eran amigables. Miré a la tierra, había muchos niños, estaban jugando y habían muchas mascotas y casas y pasto, todos eran felices”*.

La extrañeza desborda los sentidos. La espesura en el cuerpo crece como el canto en la noche, inmensidad del caminante en la lejanía de su existencia; al portar su presencia, entre el sonido del viento espiralado, la conciencia mística florece en el corazón que mira el mundo, con la fuerza del decreto, del crepúsculo su resplandor: “Después de imaginar que era una estrella, pude describir el mundo; se lo miraba pequeño, con océanos y muchos países, sentí algo muy especial porque nunca lo había sentido”**.

Palabra que florece hacia la nacencia en el vacío, infinito rozado por una gota minúscula que entre la luz de mil estrellas danza con sus pies de polvo. Danza la llama de la vela como un niño, alegre y festivo, para nombrar el mundo del ahora: “yo creo que es así; supongamos que cuando uno gira como una estrella, danzamos e iluminamos lo oscuro del firmamento y miramos el mundo de otra forma diferente; se lo ve hermoso, bello, porque no se mira la maldad de los hombres”***.

Iridiscencias riegan los giros corpóreos desde su corazón de fuego, serpenteando entre la noche festiva de los pies que danzan: “yo miraba el mundo muy pequeño. Yo imaginaba que era una estrella que estaba en el cielo y que brillaba muy lindo, era de color plateado, había más estrellas de colores, amarillo, rosado, dorado, sentía que estaba de verdad en el cielo como una estrella que iluminaba al mundo”****.

Estar aquí y en el afuera, entre el cuerpo, límite y paso, colibrí suspendido bebiendo del sol, su canto dulce, que pinta la aurora de los días:

yo pensaba que estaba en un bosque perdida, sin salida; sentía, cuando me acosté, que el mundo se caía. Era una estrella muy hermosa y brillaba mucho, como oro, y esa estrella era de colores púrpura, amarillo, rosado,

* Texto escrito por David Ramos, participante de la Escuela de Teatro, Ejercicio de Escritura del Taller la Danza del Giro. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, junio 5 de 2010.

** Texto escrito por Johana Benavides, participante de la Escuela de Teatro, Ejercicio de Escritura del Taller la Danza del Giro. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, junio 5 de 2010.

*** Texto escrito por Carlos Parreño, participante de la Escuela de Teatro, Ejercicio de Escritura del Taller la Danza del Giro. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, junio 5 de 2010.

**** Texto escrito por Guadalupe Quenán, participante de la Escuela de Teatro, Ejercicio de Escritura del Taller la Danza del Giro. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, junio 5 de 2010.

como un arco iris; tenía olores muy agradables al olfato, como mora, café, hierbabuena, naranja y canela.*

Espiritualidad es una práctica confundida entre la comprensión contemporánea institucional, camuflada, mediada y altamente explotada por distintas fuerzas de poder; la invisibilidad de la naturaleza mística es ambigua, por un lado desborda la extrema ritualidad del acto conmemorativo centrado en el marco de las múltiples formas, pero está ahí, presente, en los cuerpos que participan de una cotidianidad y miran, gritan o callan, desaprendiendo el camino, desandando lo andado, pues el Misterio despierta la remembranza en cada instante.

La historia de la educación en América, desde el siglo XVI, muestra la imposición de una forma de escolarización a través de la iglesia-docente, cuya función de civilizar e integrar a los indígenas se cumplía a través de la escuela. Este convenio, que el Estado colombiano firmó con la Santa sede, en 1888, y luego en 1973, centraba su particular interés en evangelizar y desarrollar una educación en función de los preceptos de la Iglesia católica.

Los internados escolares perduraron hasta hace menos de tres décadas, con sus modelos pedagógicos, como una forma de asegurar la entrada del americano al mundo civilizado. Sus secuelas, aun cuando en la actualidad se intente dinamizar modelos educativos “flexibles” respetuosos de la diversidad cultural, étnica, religiosa, son palpables en la cultura, caracterizada por perpetuar modelos reproductores, creencias, costumbres que, por un lado, gracias a un cierto sincretismo, han calado como éticas, estéticas, visiones del mundo, formas de ser y de acontecer exuberantes y propias, en el marco de una hibridación saludable para nuestras sociedades, como el caso de las fiestas celebradas en diversos territorios en honor a los santos patronos, que exponen presencias, a la vez que ausencias, historias entrelazadas, saberes propios guardados por la memoria de las gentes habitantes de la tierra, receptoras de las voces de sus ancestros, escondidas para siempre en el devenir de sus culturas.

Por otro lado, una de las consecuencias drásticas que la herencia de la Iglesia católica docente ha causado en nuestras sociedades es parte de lo que anteriormente se nombraba como la institucionalización de lo sagrado que, sepultando la conciencia mística del ser, así como los colonizadores erigieron sus cruces y templos sobre los centros de poder donde los ancestros celebraban sus rituales, dejando sepultados sus vestigios, aboga por un encuentro con Dios, a través de una cierta mediación institucionalizada. Este encuentro se afirma en la escolarización, una relación con el Misterio; siempre intervenida por una figura, parte de una gran lógica de poder que sostiene todo un sistema social, político, económico.

* Texto escrito por Karen Valverde, participante de la Escuela de Teatro, Ejercicio de Escritura del Taller la Danza del Giro. I.E.M. Ciudadela de La Paz, Pasto, junio 5 de 2010.

En este sentido, la práctica de la danza del Giro, como una apropiación de la experiencia del niño o niña en cuya danza desarrolla un girar natural y trascendente, se expone como un camino de a pie hacia el descubrimiento y la afirmación de una conciencia mística, libre de mediación institucional posible, pues la presencia en cada ser y acontecer, desarma corazas, quita capas de ensueño profundo en el día a día ilusorio, en el camino que nos anda.

3. DESCUBRIENDO EL TERRITORIO: BÚSQUEDAS DEL SABER

Redescubrir lo sagrado en una experiencia íntima con la naturaleza: encuentros que nos revelan realmente lo extraordinario y que nos sustraen de reducir la vida a una «vida normal». La experiencia de lo sagrado de quien aprende el lenguaje de los animales y de las plantas, estableciendo un diálogo inmediato y directo con ellos, alcanzando a crear un campo sensorial que se vive como umbral de la conciencia, como umbral de una sensibilidad perceptiva hacia la naturaleza.

Miriam Gutiérrez y Manuel Torres: *De lo sagrado en el arte y el pensamiento mítico*

Para esta etapa del proceso creativo, se invita a los integrantes del colectivo a participar de diferentes salidas de campo a los alrededores del territorio, con el fin de indagar sobre la sabiduría que sus habitantes guardan en la zona rural de Pasto.

Se proponen diferentes lugares; sin embargo es vital para el trabajo comenzar por conocer los lugares más próximos al territorio, donde habitan los participantes del colectivo, aquellos saberes que puedan nutrir el proceso artístico, curativo y pedagógico, encaminado hacia la investigación de una filosofía del cuerpo. Saberes sobre la relación cuerpo espacio-tiempo habitado: *Cuerpo-Naturaleza*.

De este modo, se emprenden las primeras salidas de campo hacia una de las veredas del Corregimiento de Aranda, territorio cercano a la institución, y demás salidas a los siguientes territorios:

- Vereda Las Mercedes – Aranda
- Vereda San Antonio de Aranda
- Santuario de Flora y Fauna Galeras, Laguna Negra

3.1 VEREDA LAS MERCEDES – ARANDA



Búsquedas de saber. Sendero Principal, vereda Las Mercedes de Aranda, septiembre 25 de 2010.

3.1.1 Primer Acercamiento

La motivación que lleva a los estudiantes al desarrollo de las caminatas cerca de su territorio es un hallazgo arqueológico que los trabajadores en la Vereda Las Mercedes de Aranda realizan durante las excavaciones correspondientes al proyecto de construcción vial Rumichaca-Pasto- Chachagüí- Aeropuerto, en su trayecto 5: Variante Oriental de Pasto: Túnel de Daza. De este modo, y aunque los estudiantes sienten gran emoción por participar de este hecho, el levantamiento de los infiles por parte de las instituciones correspondientes ya se había realizado en el momento de la llegada de los estudiantes.

Este acontecimiento da apertura a la etapa de investigación en la zona, la experiencia despierta en los estudiantes varias lecturas, sensibilidades distintas en el encuentro con la naturaleza y sus elementos. Se desarrollan salidas de campo que aportan a la investigación en cuanto a la lectura sensible que los estudiantes realizan del territorio y el sentir propio de algunos habitantes, quienes comparten, entre otras cosas, su modo de estar frente al fenómeno de construcción del proyecto vial.



La Nueva Carretera, vereda Las Mercedes de Aranda, junio 12 de 2010.

En este sentido, los participantes del colectivo, en su primer acercamiento a la zona, observan y encuentran importantes los siguientes hallazgos:

- Con la construcción de la Nueva carretera, es notoria la diferencia en el territorio. Los estudiantes rememoran las salidas de infancia al lugar y recuerdan la belleza de los campos, los árboles, los frutos, la abundancia del agua, la pureza del aire, las diversas clases de animales y, en sí, la riqueza natural que tenían sólo a algunos pasos de sus casas.
- Al atravesar el camino aledaño a una de las casas que aún permanecen en el lugar, el abuelo que la habita manifiesta su incomodidad frente al paso de los niños; esta actitud muestra el sentimiento de inquietud que los habitantes del lugar mantienen con respecto a la intervención de las nuevas políticas de construcción en lo que ellos han considerado a lo largo de su vida como su territorio.
- A pesar de la intervención de la maquinaria correspondiente a la construcción de la nueva carretera, los niños encuentran en el camino pozos de agua cristalina que llaman la atención por su pureza y gran abundancia; este motivo despierta en los participantes las ganas de volver al lugar, con el fin de disfrutar del atractivo.



Pozos de agua, vereda Las Mercedes de Aranda, junio 12 de 2010.

3.1.2 Jugando, Sintiendo, escuchando el lugar

Juego Libre

Al llegar nuevamente al lugar, se aprovecha la riqueza del recurso hídrico y su afluencia natural. Los participantes desarrollan el juego libre, como una forma de validar su derecho a la libre expresión, a la exploración, a la búsqueda de sus propias formas de aprendizaje.

Ocho días después de la primera visita, es notoria la disminución en el nivel de agua de los pozos; este hecho se convierte en el primer motivo de investigación que inquieta particularmente a los niños, logrando uno de los objetivos principales de las salidas de campo, avivar y posibilitar el espacio-tiempo necesario al espíritu investigativo de una forma natural y de acuerdo a sus propios y particulares procesos de aprendizaje. De este modo, se invita a descubrir las causas de la disminución del caudal de agua en los pozos naturales del territorio de la Vereda Las Mercedes de Aranda.

“Viaje a través de la tierra”: ejercicio de visualización

A través de la contemplación del sonido, se da paso a una experiencia de sensibilización, con el objetivo de posibilitar en niños, niñas y adolescentes la sensación de unidad del Ser y la Naturaleza, Cuerpo-Naturaleza, para dar paso a una reflexión sobre la intervención del hombre en el medio ambiente.

Cada participante del colectivo toma su propio espacio de exploración:

Su respiración natural guarda el silencio, los sonidos de la naturaleza ingresan a sus sentidos. Muevan los ojos en diversas direcciones, enfoquen rápidamente varios puntos en la distancia y luego cierran los ojos, abandonen tranquilamente su sentido visual.

Imaginen cómo su cuerpo, por la acción de los rayos de sol, desde la punta de sus pies hasta su cabeza, se derrite lentamente, sus manos tocan la tierra, la sienten profundamente y se funden con ella; ahora sus pies, piernas, centro, pecho, brazos, cabeza. Son uno con la tierra, su cuerpo se ha transformado en ella, viajan libremente en la Naturaleza.⁴⁹

En cortos minutos, los participantes exploran sensiblemente, en su propio viaje a través de la tierra; luego, se guía su regreso al lugar de encuentro.

3.1.3 Reflexiones

Uno de los hechos que impactó a los estudiantes en la primera visita fue que un habitante de la zona manifestara su incomodidad frente al paso de los niños; ellos creen que su reacción es efecto de la situación de desplazamiento en la que el hombre se encuentra. Ellos manifiestan: “él no quiere que construyan la carretera, porque hay contaminación y dañan su tierra y los cultivos”⁵⁰; “el señor está triste porque le van a derrumbar la casa”⁵¹.

En esta salida de campo, los participantes resaltan un cambio ambiental en el territorio; este se convierte en el eje motivador de la investigación a desarrollar: “el agua se secó, el pozo estaba bajito”⁵². Es claro para los estudiantes que la construcción de la carretera causa un impacto ambiental y social en el territorio y sus habitantes.

En relación al impacto, Jannyer piensa que la construcción de la carretera es “por una parte, bueno y, por otra, malo: bueno porque va a ser más cerca, va a haber más conexiones, y malo porque van a dañar la naturaleza; a más de que no hay árboles, se está acabando el agua y el oxígeno, siguen acabando la naturaleza”⁵³; por su parte, Karen manifiesta: “el tractor me asombró, porque el hombre hace

⁴⁹ Comunicación personal. EJERCICIO DE VISUALIZACIÓN Viaje a través de la Tierra dirigido por Fernanda Guerrero, coordinadora Escuela de Teatro. Vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 12 de 2010.

⁵⁰ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Yuly Valverde, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 19 de 2010.

⁵¹ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Carlos Parreño, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 19 de 2010.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Jannyer Morales, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 12 de 2010.

unas cosas que atentan con la tierra, los animales”⁵⁴; en cuanto al impacto social, Yuly cree que con la construcción de la carretera el lugar “se vuelve inseguro”⁵⁵.

Logros claves de las salidas de campo fueron, además, las diversas lecturas sensibles que los estudiantes realizaron de acuerdo a sus propias vivencias. El experimentar su cuerpo en el entorno despertó su memoria corporal, algunos expresan sus vivencias cotidianas en el territorio, denotando el fuerte arraigo a su propio espacio vital; Jannyer cuenta:

Yo me conozco este lugar como la palma de mi mano, porque yo he vivido casi toda mi vida aquí, desde los cinco años, y vengo acá a coger yerba para los cuyes, vengo a elevar cometas, vengo de paseo a disfrutar; o sea, a reflexionar; a veces vengo con mis amigos a hacer cualquier cosa, a ver los pájaros. Antes, tenía amigos, éramos como quince que veníamos para acá. Un día se vinieron unos niños a coger capulíes y moras allá atrás, y nos vinimos a ver qué era lo que hacían, a espiarlos y se pusieron con caucheras y tubos de esos de cartuchos con espinas a tirarles a los pájaros, a matarlos y le dieron a un pajarito y lo bajaron con una cauchera y un tubo, le dieron y cayó el pajarito, y todavía se podía salvar; entonces, yo llegué y lo alcé y me lo querían quitar y yo le estaba curando el alita y no podía alzarse; entonces, según ellos, me iban a dar duro, y yo cogí con todos mis amigos y entre todos nos reunimos y, les hicimos sentir lo que le dolió al pajarito (Llueve). ¡Qué bonito llovió!⁵⁶

Por su parte, el ejercicio de sensibilización *Viaje a través de la tierra* genera diversas sensaciones en los estudiantes; ellos comparten sus experiencias:

“yo sentí como que me derretía; entonces, yo sentí que ni estaba en la naturaleza sino en hartos carros, con toda esa ciudad; entonces, me derretía, iba por la tierra y salía al campo, me sentía como paloma, estaba yo deritiéndome, sentía que todo el campo me rodeaba, y palomitas y mariposas me hacían un collar de flores”⁵⁷, “...yo sentí que era parte del árbol, sentí fuerza”⁵⁸, “yo sentía que me iba bajando hasta llegar a las aguas frías, sentía que llegaba allá a la carretera, sentía cómo me iban

⁵⁴ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Karen Valverde, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 12 de 2010.

⁵⁵ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Yuly Valverde, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 12 de 2010.

⁵⁶ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Jannyer Morales, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 12 de 2010.

⁵⁷ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Yuly Valverde, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 12 de 2010.

⁵⁸ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Carlos Parreño, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 19 de 2010.

destruyendo, acabando conmigo; impresionante lo que sucede con la Madre Tierra”⁵⁹.



Aguas frías. Vereda Las Mercedes de Aranda, junio 19 de 2010.

La experimentación del cuerpo en relación con el entorno abre, dentro de cada participante, el espacio propicio a la reflexión de su sentir frente al lugar habitado. Es una lúdica creativa, que se convierte en herramienta pedagógica para fomentar la lectura sensible de los estudiantes, frente a cualquier fenómeno particular; en este caso, se posibilita el encuentro directo de los estudiantes investigadores frente al fenómeno a investigar, hecho que enriquece y profundiza en gran medida sus diversas lecturas; es claro que la mejor manera de aprender es a través de la experimentación.

Finalmente, se aprecia cómo el fenómeno de la construcción de la nueva carretera es un hecho que los afecta, en tanto habitantes del territorio:

“se siente feo ver cómo destruyen el lugar, porque uno, como ya está acostumbrado a la naturaleza, a escuchar a los pajaritos por la mañana, ya con la carretera, por la mañana *brum*, los buses; los pájaros no se escuchan, los árboles los talan y los hacen madera”⁶⁰. “Es como si a nosotros nos quitaran una parte; cuando uno está enfermo y le van a hacer trasplante de un riñón, es como sacarle y pasárselo a una cosa que se siente como distinto, es como arrancarle un pedazo a uno; pobre la Madre Tierra”⁶¹.

⁵⁹ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Karen Valverde, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 12 de 2010.

⁶⁰ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Yuly Valverde, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 12 de 2010.

⁶¹ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Karen Valverde, participante de la Escuela de Teatro, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, junio 12 de 2010.

3.1.4 Acercamientos finales

La evaluación colectiva, respecto a las salidas de campo, denota el interés de los estudiantes por conocer más a fondo su territorio, pues manifiestan la necesidad de volver a visitar el lugar. De este modo, y teniendo en cuenta que el eje motivador de la investigación en la Vereda las Mercedes de Aranda ha sido descubrir las causas de la disminución del caudal en los pozos naturales de agua, se proponen otras salidas de campo, con el fin de posibilitar espacios de diálogo con los habitantes del territorio sobre el impacto que ellos mismos experimentan con respecto a la construcción de la nueva carretera.

Por su parte, Doña María Pazos Delgado* expresa algunas ideas sobre el fenómeno de construcción de las carreteras; ella, un poco sorprendida por la visita, atiende al encuentro con algo de prevención; al preguntarle sobre su actividad económica, manifiesta que últimamente no se dedica al cultivo, pues la última cosecha no le generó ganancias debido al cierre de las carreteras. En cuanto a la transformación física que el territorio ha sufrido a lo largo de su permanencia allí, ella manifiesta: “esto no era así como está, esos barrios eran potreros, todo era cultivado; después fue que ya, los barrios lo perjudican a uno; llega el domingo y cuando uno está más tranquilo llega la noche y se roban los animales”⁶².

Sobre el impacto que la construcción de la nueva carretera genera en los habitantes del territorio, Doña María habla con molestia del hecho del encauce del agua, ya que éste se ha convertido en otro inconveniente a la hora de trabajar la tierra; ella dice: “póngase a pensar, ahorita se abre la carretera, ¿no?, entonces, por ejemplo, van colocando tubos, para que corra el agua (...) el agua ya no corre libremente, ahora corre por los tubos donde la encerraron”⁶³.

Las palabras de Doña María posibilitan relacionar el hecho de la disminución del nivel en los pozos naturales de agua con el encauce que se viene desarrollando por parte de los trabajadores en la construcción de la nueva carretera. El agua que alimenta los pequeños pozos del territorio y diversas fuentes de agua en él se desvían, interviniendo de esta manera sobre el riego natural del agua que alimenta la tierra, cultivos, animales, plantas y, en general todo un sistema ambiental y natural del territorio.

Otros encuentros con los habitantes del lugar arrojan datos importantes en cuanto al valor que ellos le dan a sus tierras, pues, en ciertas partes, la construcción está

* Habitante, hace veinticuatro años, de la finca El Arrayán, ubicada en la vereda Las Mercedes de Aranda. Pasto, 2010.

⁶² Comunicación personal. CONVERSACIÓN con María Pazos Delgado, habitante finca El Arrayán, vereda Las Mercedes de Aranda, Pasto, septiembre 25 de 2010.

⁶³ *Ibid.*

detenida debido a que aún no hay acuerdos de compraventa entre los dueños de las tierras y la institución compradora, por el poco valor monetario ofrecido por las mismas.

Otros habitantes hablan sobre la naturaleza mágica del lugar habitado, rememoran algunas historias contadas por sus padres en relación con seres míticos, como la vieja, que entundaba a hombres caminantes de la montaña y los llevaba hacia la cascada; cuentan, además, sobre la riqueza en la fauna y flora del lugar; recuerdan que en tiempos de antaño era común ver venados, chigüiros, armadillos, tigrillos, y otros animales merodeando el lugar, y que poco a poco se fueron escaseando o retirándose hacia los lugares más altos entre las montañas.

3.2 VEREDA SAN ANTONIO DE ARANDA

Los participantes manifiestan su interés por visitar el Parque Janacatú, ubicado en la Vereda San Antonio de Aranda; se atiende a su inquietud, que genera gran expectativa.

En la parte superior de la Vereda San Antonio de Aranda se encuentra la Reserva Natural Janacatú, ubicada entre los pies del gran valle de Aranda y las primeras elevaciones montañosas, que, a su vez, forman el Volcán Morasurco.

La Reserva Natural Janacatú cuenta con un acceso directo desde la ciudad de Pasto, a través de la comuna 10. Sus senderos dan cuenta de la riqueza ambiental que ofrece a los sentidos de visitantes, la belleza y esplendor de un espacio físico donde lo urbano pierde poder al encontrarse con el equilibrio natural de un ecosistema vivo y autosuficiente.

Las salidas de campo hacia el lugar no se hacen esperar; representa para niñas, niños y jóvenes, la posibilidad de vivenciar sus expectativas de libre exploración, juego, procesos propios de aprendizaje de acuerdo a una pedagogía viva y diferente a la que experimentan diariamente en su institución.

En la primera visita, somos recibidos por Liliana Bolaños, co-fundadora de la Fundación Urdimbre, entidad encargada de la Reserva desde 1997 y hasta el 2012, quien propone realizar el recorrido por los senderos del parque, bajo la guía de uno de los jóvenes participantes de los proyectos sociales y educativos que la Fundación Urdimbre ofrece a la comunidad.

Braulio Chapuel guía la experiencia de exploración y reconocimiento de la riqueza ambiental que ofrece la Reserva, en la que es notable la labor ambiental que la Fundación ha desarrollado durante estos años, al reforestar con más de 4000 árboles nativos en la parte baja de la montaña y propiciar el autorregeneramiento de la parte alta, cuidando que la intervención del hombre con tala de árboles, caza

de animales, entre otros factores, no afecte los procesos naturales de reforestación.

En un segundo encuentro y de acuerdo al eje motivador de la investigación en el colectivo, Liliana Bolaños cuenta brevemente la historia de Janacatú; ella habla sobre el impacto social y ambiental que el proyecto vial Variante Oriental de Pasto: Túnel de daza, genera en la zona, ya que las maniobras de construcción se adelantan a pocos metros de la Reserva Natural Janacatú.

Janacatú era el nombre que ya tenía la finca cuando nosotros llegamos; los mayores de esa zona nos contaban que lo puso una familia y que quiere decir mirar desde arriba o un sitio alto; es un nombre quichua; a nosotros la connotación mirar hacia arriba nos gusta muchísimo porque era un poco lo que nosotros queríamos con los chicos con los que trabajábamos; siempre habían tenido que estar abajo, como oprimidos, sin futuro, sin mirada alta y Janacatú permitía mirar desde arriba.⁶⁴

Liliana habla sobre la historia de cómo la Fundación Urdimbre llega a la finca Janacatú, lugar que más tarde y gracias a su labor es declarado, por la Red de Reservas Naturales de la Sociedad Civil del Nodo Sur, como Reserva Natural Janacatú:

La Fundación Urdimbre es un proyecto familiar que empezó en la calle. En 1997 logramos que el alcalde cediera, con un contrato de comodato, una finca del Municipio, que la compraron para casas de interés social; ese es el objetivo, por eso está a cargo de Invipasto. No pudieron desarrollarlo porque está bajo la cota sanitaria; entonces, al no poder tener los servicios públicos, afortunadamente, digo yo, no han podido destruir ese paraíso y convertirlo en ciudad. Cuando llegamos ahí llevaba más o menos unos diez años de abandono, porque había sido una finca que perteneció a uno o a dos empresarios que tenían cultivos de flores; ese cultivo quebró y la tierra quedó llena de plástico por todo lado, y más de cien trabajadores quedaron sin trabajo; ellos, es lo que nos cuentan a nosotros, se llevaron las cosas que servían de las construcciones y cuando nosotros lo recibimos eran unas ruinas que, después de quebrar esta empresa, el banco les remató y el municipio de Pasto lo compró al Banco. Eso costó \$ 150'000.000. Son sesenta hectáreas, cuarenta de bosques y veinte de un lugar relativamente plano; a nosotros nos dieron ocho hectáreas y media; una esquina de la finca, y el objetivo era utilizar ese ambiente para desarrollar la propuesta educativa que la fundación planteaba, y mejorar sustancialmente, poco a poco, el trabajo educativo y social que la Fundación Urdimbre ya realizaba en la calle y en una pequeña ludoteca ubicada en el barrio La Rosa, con

⁶⁴ Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Liliana Bolaños, co-fundadora Fundación Urdimbre, Pasto, marzo 5 de 2013.

niños, niñas, jóvenes y familia con problemática de calle en la ciudad de Pasto.⁶⁵

Liliana también cuenta sobre la ardua labor que mancomunadamente desarrollaron durante varios años para dotar a la finca Janacatú de las instalaciones físicas necesarias que la Fundación Urdimbre requería para desarrollar sus proyectos sociales y educativos; la gestión de los recursos se logró a nivel nacional e internacional; sin embargo, nunca fue suficiente para solventar la dinámica diaria de un grupo humano que atendía a ciento cincuenta niños provenientes de los barrios más marginados de Pasto, con problemática de calle:

Llegamos y no podíamos habitarlo, no habían ventanas, ni puertas, ni techos, ni agua, ni luz, y empezamos a ir con los niños como de paseo. Nosotros, antes de eso, teníamos una ludoteca, también cedida por el municipio, en el barrio La Rosa; entonces, nos íbamos por grupos. Hicimos campamentos apoyados por los scouts, y luego conseguimos dos financiaciones pequeñas, digo yo, pero que nos sirvieron para adaptar un poco uno de esos espacios, que fue la casita de abajo, la casita inicial, que fue el sitio donde recibíamos a los niños (...) La financiación se logró por parte de la Secretaría de Salud, que en esa época nos facilitó la dotación de la ludoteca y del resultado de una radiotón que se hizo con Todelar, en donde se reunieron algunos pesos de la parte privada, que nos ayudó como para empezar. También metimos un proyecto a reinserción, Red de solidaridad (...) y también nos ayudaron (...); después de eso, en el transcurso de los quince años que estuvimos en Janacatú, permanentemente fuimos aumentando un poco la infraestructura, mejorándola, haciendo obras nuevas: se hizo un salón múltiple muy lindo, que era el comedor de los niños, ese se hizo en guadua (...) fue una financiación española la que nos permitió construir, costó más o menos la mitad de lo que hubiera costado un espacio de las mismas dimensiones en cemento; esta fue en guadua y fue nuestro espacio más importante, el que más disfrutamos nosotros y los niños. También, con otra financiación española, iniciamos y logramos llegar hasta que esté en obra gris otra construcción, para aumentar el trabajo y trabajar con madres adolescentes, mujeres gestantes y primera infancia; era un sueño que no lo pudimos desarrollar completamente porque la alcaldía se comprometió con una cofinanciación y nunca nos cumplió; entonces, se invirtieron 250 millones de pesos de financiación extranjera y el municipio tenía que dar 90 para los terminados y nunca nos los dio. Ese es un sueño trunco que, para nosotros, era supremamente importante.⁶⁶

Con respecto a la parte ambiental, Liliana cuenta lo siguiente de la Reserva Natural Janacatú:

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

Nosotros veíamos que, para ser coherentes con lo que decíamos, sentíamos y pensábamos, también teníamos que ser muy respetuosos de la naturaleza y veíamos que Janacatú es como una U, donde termina el valle hermosísimo de Aranda y se encuentra uno con el cordón de montañas que forman el Morasurco. Hay eco, hay aire puro, uno llega allá y hay una paz que ayuda, es un sitio hermosísimo y estaba muy abandonado, era tierra de nadie, era un paso de tránsito para todo mundo que iba a cortar leña, iba con cauchera a matar pájaros, a coger moras, pero a arrasar con las plantas, era un poco como que no servía; entonces, nosotros empezamos a trabajar por la protección, el cuidado, respetar el proceso de regeneración del bosque, porque había un bosque que, en su buena época, tuvo que ser hermosísimo y ya se había perdido y había indicios de matorrales y de bosque secundario que había que cuidar, además de que es una zona con muchísimos nacimientos de agua que se habían perdido y que tenían poco caudal; siendo que allí había pasado un gran río antes, ya no pasaba ninguno, era una pequeña ciénaga y, por el otro lado de la finca, un cañito como de un metro si acaso y cincuenta de hondo, donde pasaba algo de agua; entonces, de las primeras acciones que hicimos fue detectar dónde quedaban los dos nacimientos de agua que pertenecían a Janacatú y recuperar un tanque de abastecimiento que había y proteger el nacimiento de agua y también, con muchas entidades, no puedo nombrarlas a todas, la verdad, pero con los padres de familia, con amigos, con Corponariño, Secretaría de Medio Ambiente, con ISA, con mucha gente empezamos a reforestar. Se reforestaron más de 4000 árboles nativos en la parte baja de la montaña, esperando que la parte de arriba se regenere sola, sobre todo alisos, acacios, quillotoctos y luchar, digo yo también, porque con la comunidad a veces había que ponernos bravos para impedir que vayan a cortar; ellos decían: si es monte no más, nosotros decíamos: pero esa es la riqueza, el monte es el que protege el agua y ese es el que nos permite respirar puro, y la ciudad se venía, porque con el POT, Aranda se convirtió en la zona de expansión y Janacatú era de los pocos sitios que permitía que todavía haya aire puro, animales, además que hace parte de todo un cordón biológico muy importante.⁶⁷

Al conocer la historia que la Fundación Urdimbre entreteje en Janacatú, se vislumbra la gran importancia del lugar en tanto espacio vital; en su constante devenir, se transforma en lugar maestro y, por ende, en sitio sagrado, pues el tacto para el aprendizaje es la medida y entrega en el acontecer de la Naturaleza. Así, se vivencia la simbiosis hombre-naturaleza, cuerpo-naturaleza.

Liliana comparte, además, su opinión con respecto al impacto ambiental que la construcción de la Variante Oriental de Pasto: Túnel de Daza, genera en la zona:

En los últimos tres años, por decisiones nacionales, se veía que era más factible abrir un túnel, una herida en todo ese grupo de montañas hermoso

⁶⁷ *Ibid.*

del Morasurco para traer la carretera de manera más rápida. Hubo bastantes problemas al principio para lograr la licencia ambiental, pero la lograron; dicen que el impacto es el mínimo; la verdad es que nosotros, en el tiempo que estuvimos, vimos que disminuyó el agua, aumentó el ruido, disminuyeron la cantidad de especies que andaban tranquilas; puede que estén todavía, porque en tres años el impacto no se nota todavía, eso se va a notar a futuro, pero ya se veía menos. Para abrir el túnel, usaron dinamita, fueron tres meses y hasta más, en donde dinamitaron de día y de noche y si el ruido ahuyentaba a humanos, imagínese a animalitos, además que hubo intervención del ejército porque cuidaban la dinamita, y las máquinas, en fin. Janacatú, al ser una tierra del municipio, fue tenida en cuenta para que ahí se boten todos los escombros del túnel y sea el paso para el material; el hecho de que nosotros hayamos sido declarados Reserva Natural impidió que eso se hiciera, ese fue uno de los logros, pero, de todas formas, la construcción tiene un impacto muy grande.⁶⁸

Al preguntar sobre el proceso de socialización del impacto que este proyecto vial generaría a la comunidad afectada, Liliana cuenta lo siguiente:

En todas las zonas donde se va a construir una carretera, hacen un censo, hacen reuniones, tienen que socializar, sobre todo con los líderes de las comunidades, los impactos; en el caso nuestro, casi nunca nos invitaron; fueron a visitarnos tres veces: en la primera vez, para decirnos que ahí iban a botar los escombros y sería el paso, y los rechazamos; la segunda vez fueron con el presidente de la junta de San Antonio de Aranda, también, porque quisieron hacer el campamento cerca; entonces, ellos decían que el barrio San Antonio no ponía problema de que en Janacatú se haga, y nosotros sí pusimos problema, pensábamos que era una reserva, que es como un legado a la comunidad; entonces, entre menos se toque, eso amortigua un poco el impacto ambiental; y la otra vez que fueron, era solamente el censo y no más, la verdad. Aunque existe el Plan Parcial de Aranda y otras actividades, en donde se supone que sí socializaron. La comuna 10, también estaba organizada por dimensiones y había la dimensión ambiental, que estaban muy preocupados por eso, pero ante esos poderosos es muy difícil.⁶⁹

Los saberes compartidos por Liliana Bolaños, en torno a la vital experiencia de la Fundación Urdimbre, en la Reserva Natural Janacatú, nutre la búsqueda en cuanto al impacto que la construcción de la Variante Oriental de Pasto: Túnel de Daza genera en el territorio a nivel ambiental y social. En la construcción del túnel: gran herida interna de la montaña, se presentaron inconvenientes en cuanto al agua; las entidades constructoras no calcularon la cantidad de agua en la montaña, por lo que, en el momento de abrir el túnel, el agua que estilaba de la parte superior de la montaña era muy abundante.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

Los ojos de agua son vitales para las especies y la biodiversidad de las montañas; para los sabedores son como seres vivos; son celosos, se desplazan, están habitados por distintas entidades tutelares y espíritus guardianes; su circulación es muy a menudo intraterrena, por lo que, al abrir un túnel, se acaba con estos nacimientos y su fluir natural. En este sentido, al deshidratar la montaña, muchas especies se ven amenazadas, se alteran en general toda una serie de procesos biológicos; un impacto a gran escala si se tiene en cuenta, que toda esta zona forma parte del corredor biológico que comunica la Montaña de los osos, en la parte alta de Chachagüí y Buesaco, con Cabrera, el Encano y de ahí con la selva amazónica, cordón biológico para especies migrantes, fuente de oxígeno y agua para habitantes de la zona, centro de poder que amortigua los impactos ambientales de las grandes zonas desérticas que amenazan la vida.

Esta y otras búsquedas confluyen en emergentes necesidades, entre las que sobresale: la protección del elemento agua, que, en palabras de Víctor Luna, “es un principio, como el fuego, creador y generador de vida; contiene en su ser las potencias del *hampi*. En las mitologías del mundo y de las culturas, el agua es el origen de la vida y de todas las relaciones comunitarias”⁷⁰; los nacimientos de agua, ojos de agua, mueren en las relaciones de hostilidad de las comunidades, por el descuido de sus habitantes; los intereses particulares, de fines lucrativos, son parte de una dinámica hostil, producto de una lógica de poder capitalista, cuya voracidad ejerce poder contra la vida y sus principios.

Así, el caminar continua hacia las cunas de agua.

3.3 LAGUNA NEGRA

El agua es el ojo de la tierra cuyo fin es establecer una comunicación entre las fuerzas del ukhu pacha con las fuerzas celestes. Los yachac, en su proceso de comprensión del cosmos como un ser vivo, hablaban de las lagunas – cochas como vientres maternos enclavados dentro de un cuerpo madre, cuerpo tierra o allpamama de donde surgían todas las especies que habitaban el mundo; además, consideraban que en éste existían o habitaban presencias mágicas que provocaban la pérdida de tiempo y espacio en el instante en que se entraba en este cuerpo-vientre. La atemporalidad vivida en este espacio posibilitaba, al ser humano, ingresar a una vivencia diferente frente a esta casa.

Edwin Agudelo y Magda Pardo: *Cordón Umbilical, Cuerpo de Tierra*

Después de enriquecer la investigación con el acercamiento del colectivo en su territorio, se reconocen diversos elementos que pueden ser tejidos en el telar

⁷⁰ LUNA, Víctor. *La Hospitalidad en la comunidad de Genoy*. (Trabajo de Grado), Universidad de Nariño, Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Filosofía y Letras. San Juan de Pasto. 2013, p. 157.

dramatúrgico de una historia, con el saber que portan los actores tras la experiencia de las diversas salidas de campo al conocer, de una manera palpable, los testimonios de los habitantes del lugar, al andar los caminos y convertirlos en experiencias sensibles en las que el conocimiento y la reflexión se consiguen gracias al interés que despierta la interacción directa con el medio.

Se siguen, entonces, los caminos del agua, cordón umbilical que conecta y lleva de regreso al vientre; al presenciar la disminución de los pozos en la Vereda Las Mercedes, y San Antonio de Aranda, se siguen las huellas de un signo, se emprende el andar en la montaña, se asciende hacia la Laguna Negra, hacia el gran útero, lugar de origen, lugar de los ancestros, madre que ve nacer ríos y quebradas, boca abierta que mira el cielo, recorre los caminos internos de la tierra, y conecta intraterrenamente con el mar.

Hay varios caminos que llevan a este centro de poder, ubicado en las faldas sur del Volcán Galeras; se transita uno de ellos: desde la ciudad de Pasto, se enruta hacia el Sur, por la Vía Panamericana, hasta el kilómetro 15, a un lugar llamado Coba Negra; desde ahí se emprende el ascenso por un camino carretable de 4 Km, aproximadamente.



Ascender por La Marquesa, sector Laguna Negra. Julio 10 de 2010.

El sector Laguna Negra:

se localiza entre los municipios de Pasto y Tangua, en las Veredas de Cubiján Alto, Gualmatán, San Antonio, La Playa, Obonuco, Los Ajos, El Tambor y La Marquesa Alto. Cuenta con una cabaña de Atención y Control y Vigilancia de Parques Nacionales Naturales de Colombia; se encuentra representado por ecosistemas de bosque alto andino y páramo, comprendidos entre los 3400 y 4276 metros de altura, en la cima del complejo volcánico. Es importante

resaltar que, en este sector, encontramos un importante humedal y con atractiva belleza escénica, conocido como Laguna Negra.⁷¹

Este humedal, boca extinta del volcán:

hace parte de las 8.886 hectáreas del Santuario de Flora y Fauna Galeras. Pertenece a la cuenca del Río Pasto. En su nacimiento, desde el Páramo de Mejía se forma la quebrada Pisisiqui que, en su curso, forma una cascada de 25 m. de caída y se constituye en el cordón umbilical de la laguna. La Laguna Negra, con sus afluentes, es tributaria de los ríos Chapal y Miraflores, que desembocan en el río Pasto.⁷²



Ventre de la Tierra. Laguna Negra, mayo 14 de 2011.

Se caminan los senderos del Santuario de Flora y Fauna Galeras, sector Laguna Negra, lugar de gran riqueza y belleza natural, en una dimensión *invisible*, lugar huaca, centro de poder. Así, se perciben, en la vivencia de los participantes, experiencias sensibles ante los diversos elementos naturales en interacción directa con el cuerpo.

⁷¹ MINISTERIO DE AMBIENTE Y DESARROLLO SOSTENIBLE. Parques Nacionales Naturales de Colombia. *Información general para guardaparques voluntarios Santuario de Flora y Fauna Galeras*. [documento en línea] [noviembre 26 de 2013]. Disponible en: <<http://www.parquesnacionales.gov.co/PNN/portel/libreria/pdf/InfoGPVsPNNGaleras2013.pdf>>

⁷² GOBERNACIÓN DE NARIÑO. *Nevados y Volcanes. Santuario Galeras Laguna Negra*. [documento en línea] [septiembre 27 de 2013 de 2013] Disponible en: <<http://turismo.narino.gov.co/index.php/es/destino-narino/ecoturismo/guia-ecoturistica-de-narino/115-sitios-turisticos/volcanes/167-santuario-de-flora-y-fauna-galeras-sector-laguna-negra-2>>

Al emprender el ascenso, la percepción se dispone a sentir los diversos elementos naturales; en el camino, llama la atención la baja temperatura del ambiente y del agua que se percibe en los múltiples pozos; el sendero de viejos árboles dibuja el camino y su belleza atrae por las formas; sus troncos son largas espirales ascendentes y de extraños colores que muestran, el movimiento constante de la vida natural; los árboles se enroscan y acoplan, a sus raíces, grandes piedras, que van incorporando naturalmente.

Hojas de diversas formas, típicos árboles silvestres, cultivos de papa y varias clases de hortalizas, embellecen, con los surcos, la tierra. Al igual que en los recorridos anteriores, el interés central es experimentar el cuerpo en interacción con la naturaleza, específicamente en relación con el Santuario Laguna Negra, para encontrar los saberes que puedan enriquecer el tejido dramático que se propone construir finalmente.

El recorrido despierta, en algunos participantes del colectivo, recuerdos de sus vivencias en el campo, algunas experiencias agradables y otras desagradables, como en el caso de Luis, que rememora con alegría su vida en una vereda cercana a Villa Garzón, Putumayo, de donde es oriundo y donde disfrutó toda su infancia y parte de la adolescencia, pero también de donde tuvo que salir inesperadamente por causa de la violencia.

Al llegar a la cabaña de atención de Parques Nacionales Nacionales de Colombia, que indica el comienzo del sendero que recorre y bordea la Laguna hasta llegar a un punto llamado la Casona del Duende, somos recibidos por el Guardabosques del lugar, quien explica las razones por las que el parque se encuentra permanentemente cerrado:

- Anteriormente, esta zona era una finca; al pasar a manos de la Unidad de Parques Nacionales de Colombia, su dueño entabló una demanda porque desea le sea reconocida la inversión hecha en las distintas mejoras del lugar; esta situación se encuentra en términos legales.
- La segunda razón es debido a la actividad volcánica, pues la laguna de este santuario pertenece al conjunto de lagunas del volcán Galeras.
- Otra de las razones es que el Sistema de Parques Nacionales Nacionales determinó que el Santuario no está adecuado para recibir personas, ya que atraviesa un periodo de recuperación, debido a factores de intervención ambiental, como la caza de animales, la tala de árboles, la contaminación de las fuentes de agua, entre otras.

Sin embargo, y aun cuando el parque está cerrado, es permitido hacer un recorrido por el Santuario; se avanza hacia un punto donde la majestuosidad de

una antigua piedra invita a detenerse para experimentar muy de cerca la serenidad de la laguna; sus aguas ascienden a la orilla y muerden las manos juguetonas, todos disfrutan apaciblemente del lugar.

Niños, niñas y adolescentes, proponen realizar un ejercicio de respiración-visualización. Al desarrollarlo, la simbiosis cuerpo-naturaleza se percibe a través de la frescura de un aire cargado de lluvia, el vaivén de las aguas quietas, el silencio profundo que inunda toda cavidad corpórea y otros incontables fenómenos que proporcionan extraños estados de percepción.



Renacimiento. Laguna Negra, mayo 14 de 2011.

Al permanecer sentados en la piedra visualizando el agua, por ejemplo, los participantes manifiestan una sensación de movimiento: “sentía que la laguna me llevaba”⁷³, movimiento espiralado que, en palabras de Agudelo y Pardo, se relata de la siguiente manera:

Los vientres lagunas son circulares y su redondez se une a la totalidad del cosmos. Cuando se mira con detenimiento, las ondinas, el movimiento que producen estas, efectúan una sensación de encantamiento espiralado, pues al mirar con detenimiento dicho movimiento, la persona entra en una relación intemporal, produciéndose una desarticulación de la lógica cotidiana. Cuando uno se concentra en las ondinas comienza a ser

⁷³Comunicación personal. CONVERSACIÓN con Luis Erazo, participante de la Escuela de Teatro, Laguna Negra, mayo 14 de 2011.

encantado en la medida en que estas lo arrastran hacia el centro del espiral.⁷⁴

El magistral silencio acalla las voces juguetonas y sumerge a los visitantes en estados de apacible reflexión; sus sentidos son atraídos hacia las ondas de los peces en el agua, el movimiento espiralado de las nubes de agua al caer desde las grandes montañas de vegetación, el olor a azufre que genera la actividad volcánica, la forma de las montañas alrededor de la laguna, para algunos en forma de ojo, la procedencia original de la piedra, inquietud tratada por el guardabosques, quien comenta sobre la procedencia volcánica de la piedra y la sacralidad que posee y poseía para antiguos visitantes de la laguna y para los habitantes pobladores del sector: “según la tradición oral de los pobladores de la zona, cuentan grandes historias de mitos y leyendas, propias de las creencias en los mitos andinos, lo que permitiría considerar al sitio como sagrado”⁷⁵.

Esta idea abre el espacio propicio a la oralidad, que da cuenta de la naturaleza mítica de la piedra, relato que más tarde servirá como fuente de recreación en la construcción dramática.

El guardabosque cuenta que antiguos caminantes ascendían por varios senderos hacia esta Laguna y el Páramo que la cobija; indígenas, sabedores, frecuentaban el lugar con ofrendas para su Espíritu Guardián, *Amaru*, de acuerdo a la sabiduría andina, la culebra o serpiente en relación con la potencia femenina del agua, una de las “deidades mitogónicas que representan el origen”⁷⁶.

Ofrendas, pagos o pagamentos eran dejados en estos lugares sagrados, en agradecimiento a la Tierra, gran Madre de los seres, por acoger en su vientre sus propias extensiones, sus hijos, que, en cada paso y de acuerdo a su propio caminar, acarician o hacen heridas en el cuerpo de su madre.

Las lagunas son lugares sagrados femeninos, cumplen la función de puentes o *Chacanas* entre los mundos. El Guardabosques cuenta que flores, maíz, semillas, tabaco, inciensos, conchas de mar, entre otros, se entregaban en ceremonia ritual a la laguna; a cambio, ésta ofrecía dones y regalos a los caminantes; además, se presentaba como espejo del cielo, cuyo reflejo mostraba la posición de las estrellas y de los distintos cuerpos celestes, que los indígenas, en tanto buenos astrónomos, interpretaban y aprovechaban como fuentes de saber cósmico y universal.

⁷⁴ AGUDELO, Edwin y PARDO, Magda. *Cordón umbilical, Cuerpo de Tierra. –El tejido Andino: una propuesta de estudio etnoliterario–*. (Trabajo de Grado), Universidad de Nariño, Vicerrectoría de Investigaciones, Postgrados y Relaciones Internacionales VIPRI, Maestría en Etnoliteratura, San Juan de Pasto. 2005, p. 72.

⁷⁵ MINISTERIO DE AMBIENTE Y DESARROLLO SOSTENIBLE. *Op. cit.*, p. 8.

⁷⁶ AGUDELO, Edwin y PARDO, Magda. *Op. Cit.*, p. 50.

Un día, un cacique indígena, visionario del lugar, sentado en la antigua piedra y tras entregar una serie de oraciones, ofrendas y cantos a los espíritus guardianes de la laguna, se dejó llevar una vez más por el movimiento del agua al centro de esta cocha, vientre de la Tierra; allí, los espíritus tutelares, proporcionaban al cuerpo el estado de conciencia necesario para comunicarse, entrar en esa otra dimensión donde es posible el encuentro con los antepasados, ancestros intemporales de la naturaleza y el cosmos; dicha unión llenaba de poder y sabiduría al cacique; sin embargo, un día no pudo volver más a su cuerpo, pues inesperadamente quedó atrapado en la laguna y lo único que pudo salir de él fue su rostro, que quedó convertido en piedra, mirando al cielo.

La narración sobre este Ser-Piedra hace pensar en la extrema cautela que durante el ritual se tiene para traer a viajeros ancestrales de regreso al cuerpo que les ve partir, para librarse de quedar atrapados en el hacer del Misterio que obra con acierto y es perfecto. Las piedras son sagradas, tienen vida, cuentan historias, poseen una memoria histórica y una intemporal, tienen atrapadas voces y presencias, ellas viven, poseen un espíritu elemental, son puertas abiertas a otros mundos, son a veces hechizos y maldiciones o piedras que escuchan; así cuentan los relatos de Felipe Santiago, maestro de Puerto Córdoba, territorio donde se encuentra la maloca del capitán Abelardo Yucuna y del capitán Joaquín, uno de los puntos del Amazonas donde Lavinia Fiori y Monsalve desarrollaron su investigación en torno al ritual de “El Baile del Muñeco”:

En la piedra se acaba y en la piedra se empieza, según el círculo del hechizo. Felipe nos cuenta de la Piedra Hombre, que está allí subiendo el río, piedra viva de origen, "Se le ve" (...) Felipe nos relata de Piedra Campana que anuncia la muerte o el infortunio, allá arriba, en un chorro del alto Apaporis. "Las maldiciones a menudo están encarnadas en piedras". "Son, por otro lado, muy a menudo piedras parlantes instrumentos de un oráculo o un mensaje."⁷⁷

Al conocer el relato principio de la existencia de la antigua piedra en la laguna sobre la cual se experimentan diversas sensaciones, fluyen saberes desconocidos en relación con la naturaleza y sus seres guardianes; evocar estas fuerzas dispone el espacio-tiempo hacia una sabiduría desconocida que, ante la curiosidad de niños, niñas, adolescentes, con respecto a la existencia de duendes, gnomos, hadas y otros seres del lugar, responde a través de la propia experiencia del guardabosques, quien afirma la presencia de seres elementales de diversas especies de plantas y animales sobre la tierra, y específicamente en todas las presencias, pertenecientes a cada elemento: agua, aire, tierra y fuego.

A través de sus dibujos, y al compartirlos con niños, niñas y adolescentes, el guardabosques habla sobre ellos, sin mencionar sus nombres, porque la palabra

⁷⁷ FIORI, Lavinia y MONSALVE, Juan. *Op. cit.*, p. 21.

tiene el poder de convocar a estos espíritus elementales. Representa a ninfas u ondinas, seres elementales del agua, encargados, a un nivel energético, de mantener la armonía en los procesos naturales del medio ambiente, procesos afines al rigor cósmico que posibilita la vida en la Tierra; también comenta que del elemento tierra son propios seres guardianes, como duendes, gnomos y gnominas, pigmeos, troles; al elemento aire pertenecen los silfos o céfiros, y del elemento fuego son las salamandras.



Seres juguetones. Laguna Negra. Mayo 14 de 2011.

El encuentro consciente con estos seres requiere de una profunda disposición del cuerpo; sin embargo, hay quienes pueden ver sin aparente esfuerzo; la Naturaleza es, en esencia, misteriosa. Por su parte, el guardabosques mantiene una relación vital con el Santuario; termina su charla compartiendo algunos de sus dibujos, plasmando la imagen de seres elementales de algunas plantas, diferenciados por sus colores, formas, tamaños y reinos a los que pertenecen, además de su evolución, ya que, de acuerdo a su antigüedad, las plantas poseen elementales más o menos evolucionados.

La inquietud de niños, niñas y adolescentes es alimentada ampliamente en el compartir del guardabosques sobre su propia vivencia, valiosamente enriquecida con los relatos míticos de la laguna y sus seres guardianes y, en sí, con los saberes que fluyeron al recorrer los senderos de la laguna, saberes de gran valor para la investigación, ya que se convierten en nuevos pilares para la construcción dramática final.

La invención de los participantes del colectivo con respecto al tema empieza a cobrar valor; ya de regreso en el sendero, ellos dan cuenta, con sus intervenciones, del sincretismo cultural que fundamenta su saber con respecto a la presencia de seres en la naturaleza; es notoria la influencia que los distintos medios de comunicación marca en las cosmovisiones particulares de los niños; la información que reciben del cine comercial, por ejemplo, representa para muchos

una verdad que, al confundirse con la ficción, alimenta sus percepciones de miedo y terror ante las fuerzas elementales; entonces, fruto de su vasta imaginación son las historias que producen y representan alrededor del tema, ficciones muy valiosas a la hora de ejercitar la habilidad de creación, recreación literaria y escénica, ya que las capacidades creativas son aprovechadas en las clases posteriores como forma de recordar, reflexionar y crear, en torno a los saberes encontrados en las distintas salidas de campo.

4. CREACIÓN DRAMATÚRGICA Y MONTAJE TEATRAL

El proceso de experimentación corporal que los integrantes del colectivo vivencian, aunado al descubrimiento que realizan de su territorio y que desemboca en varios y valiosos hallazgos de saber, se encamina ahora hacia la construcción de la obra de arte; un tejido polifónico donde voces de niños, niñas y jóvenes participantes cobran valor estético, al trasladar sus propias escrituras al espacio literario, la obra dramática, y más tarde a su desarrollo en el espacio escénico.

Aquí, se intenta tramar los hallazgos encontrados a lo largo de toda la investigación en un telar colorido que fecunde la creatividad de niños y niñas abiertos a la escucha de lo otro. En este sentido, y a modo de conclusión, todas y cada una de las vivencias que los artistas experimentaron a lo largo de la investigación son esenciales para la construcción de la dramaturgia; cada una despertó en los participantes diversas sensibilidades que, al ser encaminadas al reconocimiento del cuerpo, por ejemplo, aportaron al despertar de su consciencia artística y de su relación intrínseca con la naturaleza; estados creativos que desembocan en escrituras y lecturas propias sobre los diversos fenómenos sociales, naturales, biológicos y transcendentales que les afectan.

Dentro del tejido dramático se hacen visibles momentos vitales de la experiencia; se trasladan al espacio escénico, a través de improvisaciones, juego representativo, cantos, danzas, escrituras, y una serie de dinámicas, estéticas que servirán de puente hacia la construcción de la obra dramática y su puesta en escena.

Se toman en cuenta los siguientes momentos vitales de la investigación para dar paso al tejido dramático:

- La construcción de la Variante Oriental de Pasto: Túnel de Daza.
- La experiencia de acercamiento al Santuario de Flora y Fauna Galeras, Sector laguna Negra
- El saber de los elementales encontrado.

Así mismo, se toman en cuenta las pequeñas creaciones literarias recreadas en la escena que los estudiantes realizaron después de experimentar diversas técnicas corporales, tras investigar su cuerpo en relación con la naturaleza y sus fenómenos y, además, conocer algunas de las situaciones particulares que se presentan en su entorno más cercano, situaciones que los llevan a reflexionar sobre el quehacer personal como habitantes de la tierra.

Esta urdimbre genera el siguiente ejercicio de escritura dramática.

4.1 OBRA DE TEATRO “COCHA CELESTE”

El ejercicio de escritura *Cocha Celeste* es una propuesta didáctica-experimental, resultado del proceso de investigación que el colectivo realiza en el entorno inmediato en el que habita: la Comuna 10 y sus alrededores, además de otros espacios naturales en los que la Memoria oral, ancestral, corporal, despierta un sentir diferente de la Naturaleza. *Cocha Celeste* cuenta la historia de unos niños y niñas del campo que, en medio de su cotidianidad, se enfrentan a la Urbanización de su territorio, al ver cómo su espacio natural es intervenido y transformado por los nuevos proyectos de construcción; los niños y niñas recuerdan los relatos de los abuelos que cuentan cómo, en momentos de confusión, la gente del pasado recurría al saber y la ayuda de diversas Fuerzas naturales con el fin de encontrar una luz en su propio camino. Así, niños y niñas se acercan a la Cocha o Laguna que descansa entre las montañas y allí se encuentran con grandes tesoros que les son entregados como legado de una antigua sabiduría.

Personajes

- Seis niños del campo
- Tres ingenieros
- Guardiana de la Laguna
- Guardiana de la Tierra,
- Elementales: Aire, Fuego, Tierra y Agua

La historia

(El espacio está instalado con pétalos de rosa: los rojos forman un cuadrado alrededor del escenario y los blancos un rombo; cuatro máscaras se acomodan en cada esquina del escenario con piedras y hojas).

Escena 1. Llamado de la laguna

(En el centro del escenario aparece la Guardiana de la Laguna abrazando un gran totumo, se dirige al público. Atmósfera de naturaleza, vientos, maracas y tambores).

Guardiana de la Laguna: No se asusten hombres celestes, tengan calma en sus corazones, Yo Soy la Guardiana de esta Laguna. Al escuchar su canto, seres de Aire han traído en forma de lluvia el sentir de sus corazones, el vaivén del agua los sumerge profundamente y la luz líquida riega sus cuerpos. En el fondo de esta Cocha hay piedras que, al escuchar sus palabras, despertaron su Fuego Celeste. En la inmensidad del firmamento resplandece una estrella para cada uno y brilla a través de la luz de cada piedra. Tomen una de estas piedras y guárdenla en lo más profundo de su Ser. Recuerden que ustedes, hombres celestes, son también

Seres de Agua, canales de Agua riegan sus cuerpos cual flores abiertas al rocío de la aurora, cual vientre de Madre henchido de agua, líquido de vida, infinito mar.

(La guardiana sale de escena).

Escena 2. Sonidos en la montaña

(En la tarde, tres niñas campesinas entran a escena corriendo, jugando, hasta que suena un fuerte estallido)

Niña 1: ¡Ay, Mamá! ¡Qué susto! ¿Qué fue eso?

Niña 2: No sé. ¡Qué susto!... Yo creo que fue un temblor.

Niña 3: Sonó como truenos durísimos.

Niña 2: ¡No! Eso que van a ser truenos, si hasta los perros salieron corriendo.

Niña 3: Ve y se fueron para allá arriba, para la montaña.

Niña 1: ¿Vamos a ver?

Niña 2: Sí, vamos, vamos.

Niña 1: Vengan, vamos. Vamos corriendo.

Niña 3: ¿Y no será peligroso? Mejor, no vayamos.

Niña 1: Ay, no. No seas miedosa. ¡Vamos!

(Salen de escena).

Escena 3. La explosión

(Sonidos metálicos. Entra a escena un ingeniero, informando por un altavoz).

Ingeniero 1: (repetidamente) Se informa a todas las personas que laboran en la construcción del túnel Panamericana, que la segunda carga explosiva está siendo instalada en estos momentos. ¡Por Favor, evacuar la zona inmediatamente!

(Entran dos Ingenieros a instalar la dinamita).

Ingeniero 2: Ah. Esto sí va a quedar hecho añicos.

Ingeniero 3: Menos mal todos están avisados de la explosión. Porque, ¿te imaginas si llegara a coger a alguno? Seguro no sale vivo.

Ingeniero 2: ¡No! Ni pensarlo. ¡Mejor instalemos la carga y nos alejamos rapidito!

Ingeniero 3: ¡Listo. Hagámosle!

(Los ingenieros 2 y 3 instalan la carga; el ingeniero 1 informa por el altavoz, luego salen de escena rápidamente).

Ingeniero 1: La carga explosiva va a estallar en 5, 4, 3, 2, 1. ¡Ahora!

(Entran a escena las tres niñas siguiendo el vuelo de un colibrí. La carga de dinamita estalla, sonidos metálicos, las tres niñas caen al piso. Hay silencio. Luego se levantan lentamente, miran todo con extrañeza, se revisan el cuerpo, tienen algunas heridas, se sacuden, tosen por la nube de polvo, recogen sus cosas).

Niña 3: ¡Ayayay, mi cabeza! ...¿Qué nos pasó?

Niña 2: ¡Ay, no sé, me duelen mucho los oídos!

Niña 1: Yo recuerdo que cuando llegamos todo estalló.

Niña 3: Yo sentí como que me derretía; entonces, yo sentí que ni estaba en la naturaleza sino en hartos carros con toda esa ciudad, entonces me derretía, iba por la tierra y salía al campo, me sentía como paloma, estaba yo derritiéndome, sentía que todo el campo me rodeaba y palomitas y mariposas me hacían un collar de flores.

(Las niñas revisan todo el lugar).

Niña 1: Aquí es donde siempre venimos a jugar, ¿se acuerdan que la Lucía cogió un sapo el otro día?

Niña 3: ¡Ay, sí, qué lindo! Yo me conozco este lugar como la palma de mi mano, porque yo he vivido casi toda mi vida aquí, desde los cinco años, y vengo acá a coger yerba para los cuyes, vengo a elevar cometas, vengo de paseo a disfrutar; o sea, a reflexionar; a veces vengo con mis amigos a hacer cualquier cosa, a ver los pájaros. Antes, tenía más amigos, éramos como quince que veníamos para acá. Un día se vinieron unos niños a coger capulíes y moras allá atrás, y nos vinimos a ver qué era lo que hacían, a espiarlos y se pusieron, con caucheras y tubos de esos de cartuchos con espinas a tirarles a los pájaros, a matarlos, y le dieron a un pajarito y lo bajaron con una cauchera y un tubo, le dieron y cayó el pajarito, y todavía se podía salvar; entonces, yo llegué y lo alcé y me lo querían quitar y yo le estaba curando el alita y no podía alzarse, entonces según ellos me iban a dar duro, y yo cogí con todas mis amigas y entre todas nos reunimos y les hicimos sentir lo que le dolió al pajarito. (Mirando el lugar). Pero ahora vean como quedó todo. ¿Qué paso? ¿Será que cayó un rayo?

Niña 2: ¡No! Si hubiera sido un rayo, no estuviéramos vivas. Huele como a pólvora.

Niña 3: Niñas, ¿seguro que aquí es donde siempre venimos a jugar?

Niña 1: Sí. Aquí viven los loros de mil colores, los colibríes, las torcazas, los eneldos, ¿se acuerdan?

Niña 2: *(Muy triste)* Los conejos, las ardillas. Y el charco de los sapos...

Niña 1: Y ahora todo está muerto, mataron a la montaña y a todos sus insectos. Yo sentía que me iba bajando hasta llegar a las aguas frías, sentía que llegaba allá a la carretera, sentía cómo me iban destruyendo, acabando conmigo; impresionante lo que sucede con la Madre Tierra.

Niña 3: Pero, ¿quién haría algo así?

(Los Ingenieros 1 y 2 entran a escena, se sorprenden al encontrar a las niñas).

Ingeniero 1: *(Muy enojado)* ¡Niñas!, ¿y ustedes que hacen aquí? ¿Quién les dio permiso para entrar en la zona de construcción? Evacuen inmediatamente.

Ingeniero 2: Pero, ¿no te das cuenta que están heridas? Niñas, ¿qué les pasó?

(El Ingeniero 2 examina a las niñas).

Ingeniero 2: Gracias a Dios, sólo tienen algunos raspones...

Ingeniero 1: *(Regañón)* Ay, pero qué imprudencia. No se dan cuenta que casi explotan con todo y dinamita. ¿Dónde están sus papás?

Niña 1: Nosotros... sólo veníamos a ver qué era lo que sonaba tan duro.

Niña 2: Nuestros papás no saben que estamos acá.

Niña 1: ¿Quiénes son ustedes? ¿Por qué están destruyendo la montaña?

Ingeniero 1: Niñitas, ¿no saben que en esta zona se está construyendo el nuevo Túnel Panamericana? Retírense inmediatamente, ¡ustedes no deben estar aquí!

Niñas 1, 2 y 3: ¡Hasta Luego!

(Las niñas salen de escena corriendo, sonidos metálicos, los ingenieros salen después).

Escena 4. El encuentro

(Música de campo. Entra a escena Lucía, está en un jardín cerca de su casa jugando con flores. Todos gritan tras escena).

Todos: Lucía, Lucía, Lucía...

(Lucía, la niña 4 se asoma a ver de dónde vienen las voces; entran corriendo a escena las niñas 1, 2 y 3).

Niña 3: ¡Hola!, ¿dónde estabas? Te estábamos buscando hace rato.

Niña 4: *(Mirándolas asombrada).* ¿Y a ustedes qué les pasó?

Niña 1: ¡Adivina lo que está pasando!

Niña 4: ¿Qué?

Niña 1: Están destruyendo la montaña donde íbamos a jugar.

Niña 4: Sí, ya sabía. Mi abuelo me contó.

Niña 2: Nosotros fuimos a ver qué eran esos sonidos y cuando llegamos, ¡pum!, todo explotó.

Niña 4: ¡Ay, pero qué locas! ¡Cómo van a ir allá! ¿Qué les pasó?

Niña 1: Nada. Pero... ¿vos ya sabías?

Niña 4: Sí... Mi abuelo ya me había dicho lo que le están haciendo a la Tierra, a nuestra montaña. Pero, eso no es todo... nosotros tenemos que irnos a vivir a otro lugar. Ya nos dijeron.

Niñas 2 y 3: ¿Cómo así?

Niña 2: No, Lucía, no te vayas, ¿con quién vamos a jugar?

(Entran a escena los Niños 5 y 6, muy emocionados).

Niño 5: Niñas, ¿sí escucharon la explosión? ¡Qué vacano! Nosotros vimos de lejos cómo todo explotó. Se hizo una nube negrísima... No quedó nada.

Niña 6: Sí, qué vacano, parecía como en una película.

Niña 1: ¡Ay, no! ¿Eso les parece vacano? No ven que están matando a la Tierra.

Niña 2: Y a nosotros también casi nos matan...

Niña 3: ¿No miraron que estábamos ahí?

Niña 4: Y eso no es todo. Además, nos va a tocar ir a vivir a otro lugar.

Niño 5: ¡Ah, sí! Qué bueno. Nos vamos a vivir a la ciudad, vamos a ser ricos, vamos a tener carro, y una casa bien bonita, buena ropa y zapatos a la moda.

Niña 6: ¡Yuhu! Somos ricos (*cantando*), somos ricos, somos ricos, somos ricos...

Niña 4: (*Enojada*) ¿ustedes creyendo eso?... mi abuelo me contó que esos son puros engaños... en la ciudad uno no se vuelve rico.

Niña 1: Lucía, mejor cuéntenos lo que te dijo tu abuelito.

(Todos se sientan alrededor de Lucía, como para escuchar una historia).

Niña 4: (*Misteriosamente*). Bueno, aparte de lo que está pasando en la montaña y en la Tierra, mi abuelo me contó algo bien bonito. Me dijo que los antiguos, cuando tenían algún problema, subían a la Laguna y le cantaban para que los ayudara... (*animada*) ¿Qué tal si vamos?

Niña 1: Sí, Vamos. Y le llevamos flores, maíz, semillas, para que se ponga bien contenta.

Niña 3: ¡Listo, pero vámonos rápido, antes de que anochezca!

Niño 5: Nosotros también vamos. Además, yo conozco bien el camino.

Niña 6: ¡Sí, vamos!

Niña 4: ¡Sí, claro, vamos! Ojala allá se les alumbre el tuste y se den cuenta que todo lo que está pasando no es nada bueno.

Niña 1: Si, porque a la Tierra hay que respetarla.

Niña 2: Bueno. Vamos, que se nos hace tarde; en el camino pasamos por la casa y alistamos calladito algunas ofrendas.

Niña 4: Yo voy a llevar estas flores.

Niña 3: Y yo maíz.

Niña 2: No. Yo iba a llevar maíz.

Niña 3: Ah, pero yo dije primero.

Niña 2: Bueno, llevá Maíz, yo llevo choclos.

(Risas, mientras salen de escena)

(Entran a escena todos los niños con un baúl, sobre el que acomodan un banco; Lucía sube al soberado, los demás le ayudan, pero se cae; todos

corren en medio de la algarabía, por el grito de su abuelo y el ladrido de los perros).

Voz en off: *(El abuelo grita)* Niños, ¿qué hacen allá, subiéndose a ese soberado?

(Ladridos de perros).

Escena 5. El Misterio de la Laguna

(Atmósfera de naturaleza. Entra a escena la Guardiana de la Laguna con su gran totumo. Los niños 3 y 5 llegan corriendo a la Laguna).

Niña 3: *(Observa la laguna).* ¡Corré, corré, que ya llegamos!

Niño 5: *(Gritando y observando la Laguna).* ¡Niños! ¡Niños! Ya se ve la Laguna. ¡Huy, qué bonita! ¡Vengan! Vengan rápido.

(Entran las Niñas 4, 1 y 2).

Niña 4: ¡Huy, qué bonita!

Niña 2: *(Muy cansada).* ¿Ya llegamos?

Niña 1: Sí, mirá ya se ve la laguna. Vamos a la piedra a entregarle las ofrendas... A sentir como la laguna nos lleva.

Niña 4: *(Mirando la basura).* ¡Niños, pero miren, cuánta basura! ¿Quién dejaría el lugar así?

Niña 3: ¡Qué pena!

Niña 4: Recojamos todo esto antes de entregarle las ofrendas.

(Todos recogen la basura, mientras cantan).

Niña 3: ¿Y ahora qué?

Niña 1: shshshshshs. No hablemos tan duro, que empieza a llover.

Niña 4: Es cierto. Mejor entreguémosle las ofrendas *(Ofrecen las flores en sus brazos)*. Amada Cocha de los encantos, espejo interminable del firmamento, tú que sigues los movimientos de las estrellas, guardiana de amaneceres y crepúsculos, recibe estas bellas flores.

(Hace un gesto de reverencia y deja las flores en el totumo).

Niña 1: *(Ofrece maíz a laguna).* ¡Oh! Tú, Gran ojo del cielo, escucha el latido de nuestro corazón sincero, abierto como una flor a mediodía, para recibir del Sol la sabiduría. Cocha Amada, huaca de antiguas voces, a escuchar tu canto hemos venido. Recibe con amor este bello Maíz.

(Deja el maíz en el totumo).

Niña 3: Recibe, también, cocha de los encantos, estas semillas alimentadas por el Sol.

(Entrega unas semillas. De repente, el espacio-tiempo cotidiano se transforma en espacio-tiempo del ritual. Los niños cantan y danzan alrededor de la Laguna. Usan sus máscaras: la niña 2 personifica a laGuardiana de la Tierra, el niño 5 se transforma en Elemental del viento; en medio de la danza juegan con los demás niños hasta entundarlos; laGuardiana de la Tierra entrega su mensaje mientras laGuardiana de la Laguna y el Elemental del Viento colocan máscaras a los niños 1, 3 y 4, quienes son encantados por Elementales de Fuego, Agua y Aire, respectivamente).

Guardiana de la Tierra: Latido del Corazón de la Tierra, latido de Su Corazón. Hasta el Valle han ascendido, niños celestes, niños de agua, escalando los empinados caminos del corazón. Su latir es sincero. Yo Soy el Espíritu de la Tierra y abro las puertas de mi corazón. En tiempos antiguos, también albergué Seres venidos de las estrellas, Seres de gran Sabiduría y Poder, que olvidaron el resplandor de su propia estrella y llevados por su ego usaron sus grandes poderes para mover montañas, encauzar ríos, y ordenar la Naturaleza a su antojo. Yo, la Tierra, obedecía, porque es mi misión servir a los hombres. Sin embargo, la luz de la estrella de esos seres se hizo cada vez más pequeña, pues habían decidido que el fuego en su corazón ya no recibiría más el Sol, y la fuerza Creadora dejó de fluir en ellos. Vinieron así las enfermedades, el sufrimiento y la miseria a los hombres. Auroras infinitas se han contado desde entonces; Yo, la Tierra, y los seres en Mi, seguimos aquí, sirviendo a los hombres, que aún son celestes, pero que tendrán que despertar de su ensueño para recibir otra vez el Sol y alimentar el fuego de la estrella en su corazón.

(Una música experimental con instrumentos andinos acompaña la danza de los elementales, hasta convertirse en una fiesta mística. Luego, todos escuchan al Elemental del Aire).

Elemental del Aire: Recuerden y sientan el aliento al nacer. El Hábito primero que dio paso a su vida, Niños Celestes, de Agua, de Tierra, de Aire. Respirar, para alimentar la hoguera en sus corazones. Respirar, para recordar la memoria del Agua, de la Tierra, del Aire, del Fuego. El bullicio de los hombres acalla las voces de la Tierra que sabiamente se guardan en el silencio de sus corazones, en el canto de las aves, en el correr del río, en las olas del mar, huracanes y tormentas, en el rayo sublime que los despertó del ensueño y los trajo hasta aquí, para respirar aire cargado de Sol, que ilumina su camino. Respiren y vean: les abro las puertas del reino del aire, Yo Soy el Espíritu del Aire.

(Continúa la música y la danza, hasta llegar a la algarabía, con tal intensidad que todos caen en el centro rendidos por la fiesta. Reciben el

mensaje del Elemental de Fuego, mientras la Guardiana de la Laguna les quita las máscaras y las guarda en su totumo).

Elemental de Fuego: Eclipsados por la luz, han visto ya a los seres de aire, ahora déjense llevar por el chasquear de la hoguera, por el poder del fuego de un Volcán en erupción. Sus voces son canto y risa alimentándome. Yo Soy el Espíritu de fuego y he venido a entregarles la Sabiduría del Sol. No se preocupen por las desmesuras del hombre que destruye la Vida en la Tierra, ya cosecharán lo que han sembrado: La Ley del Retorno nunca falla. Hoy vengo a traerles la promesa de un nuevo mañana: sembraré mi Sol en lo profundo de sus corazones, para que resplandezcan con su propio Sol. Escuchen bien, Niños Celestes: Son ustedes las nuevas semillas de la Tierra, son la raza del Sol, de la lluvia, del viento, del Agua. Vuelvan a sus cuerpos y recuerden alimentar la luz que he sembrado. Recuerden la Memoria de cómo Vivir en armonía con la Tierra, con sus hermanos, con el Universo entero. Escuchen la voz de los seres en la Naturaleza. Nuestra voz, en su voz para Siempre...

(La Guardiana de la Laguna y el Elemental de Fuego salen de escena; los niños empiezan a despertar de su ensueño, se dan cuenta de que los seres guardianes se han ido; comienzan a buscarlos).

Todos: ¿Dónde están, extraños seres? ¿Dónde están?

Niña 3: ¿Qué paso? Sentía que la Laguna me llevaba...

Niña 2: Yo pensaba que estaba en un bosque perdida, sin salida; sentía, cuando me acosté, que el mundo se caía. Era una estrella muy hermosa y brillaba mucho, como oro, y esa estrella era de colores púrpura, amarillo, rosado, como un arco iris; tenía olores muy agradables al olfato, como mora, café, hierbabuena, naranja y canela.

Niña 4: Yo escuchaba carros, animales, buses, personas, timbres, una armónica, susurros, cómo golpeaba el viento a los árboles, motos, el sonido de mi corazón, que estaba muy tranquila, respiraba tranquila, sentí muchas cosas, estaba en el mar con otras personas, nos refundíamos en el mar siguiendo los sonidos y un hermoso arco iris.

Niña 2: ...Pero, ¿dónde están esos extraños y bellos seres? Hemos escuchado sus mensajes... gracias por iluminar el camino; guardaré el susurro de su canto en mi corazón.

Niña 3: Quienes habitan aquí han recibido nuestras ofrendas y a cambio nos han entregado la sabiduría.

Niño 5: Cuando giramos como una estrella, danzamos e iluminamos lo oscuro del firmamento y miramos el mundo de otra forma diferente: se lo ve hermoso, bello, porque no se mira la maldad de los hombres.

Niña 4: El golpe de un martillo

El golpe de un taladro

El cantar de los pájaros

El sonido de los grillos

El sonido de los autos
El sonido de mi corazón
Sentí que me iba al bosque
con mi pensamiento, mi olfato, mi oído,
A un bosque en un día despejado
A tratar de reconocer alimentos
A estar combinando alimentos
Trigo, sal, dulce, coco
A dulce...
...Libertad.
Es preciso hacer una reverencia a este bello lugar.
(*Hacen una reverencia en señal de gratitud*).
Niña 2: Ahora sí, vámonos, porque ya está anocheciendo. Por acá es el camino...
(*Salen de escena*)

FIN

4.2 MONTAJE DE LA OBRA

La puesta en escena es un camino por transitar, Cocha Celeste, en tanto tejido de voces, experiencias diversas, en que cada uno dinamiza su potencia creadora, es punto de encuentro y partida hacia la exploración de un lenguaje con el que el cuerpo-universo expresa, a través de su quietud, movimiento, palabra, canto, danza, silencio, y construye, en el espacio escénico, una partitura corporal compleja, puesto que sus elementos creativos confluyen en su propia organicidad.

La memoria corporal despierta en el artista la conciencia sobre la singularidad de su propio cuerpo, sus ilimitadas posibilidades creadoras y significantes que desbordan el texto dramático hacia una sobreabundancia sensorial; el tejido dramático cobra vida puesto que el actor entrega su cuerpo para ser transitado y se dispone, en tanto obra de arte, a reconocer un lenguaje que está más allá de sí mismo, pero que le pertenece, pues conoce y reconoce en él su propio lenguaje corporal.

En este sentido, el texto dramático es el punto de partida hacia la obra de teatro; cobra vida cuando los jóvenes actores juegan con la acción escrita en el texto y la convierten en acción dramática, al apropiarse de los personajes.

4.2.1 Acercamiento al texto dramático

... la experiencia de la lectura no consiste solo en entender el significado superficial del texto, sino en vivirlo. Y es desde ese punto de vista que leer pone en juego al lector en su totalidad.

Jorge Larrosa. *La experiencia de la lectura*

El ejercicio de lectura es clave para dinamizar el reconocimiento del texto y, a pesar de que se motiva en la educación tradicional de maneras diversas, se encuentra en los participantes casos de apatía a la lectura, aun cuando estén en diferentes niveles de aprendizaje; así, integrar el colectivo alrededor del quehacer literario requiere, además, de una cierta metodología del juego, puesto que, al leer, cada artista participará activamente de la obra de teatro, resultado de su propia acción en el trabajo.

Se hace uso de diferentes dinámicas de acercamiento al texto dramático a través del juego; a continuación se muestra un ejemplo:

- **Narrando la obra:** este ejercicio puede realizarse de diversas maneras: básicamente, consiste en contar o narrar los sucesos de la obra escena por escena, teniendo en cuenta los personajes, lugares y principalmente, el conflicto de la obra. Puede proponerse como un ejercicio de cuentería. Esta dinámica es útil para tener claridad sobre la historia que se está contando.

4.2.2 Memorización del texto

Nunca se sabe cómo aprende alguien; pero, cualquiera que sea la forma en que aprenda, siempre es por medio de signos, al perder el tiempo, y no por la asimilación de contenidos objetivos. ¿Quién sabe como un escolar se convierte de pronto en un buen latinista? ¿Qué signos (si es preciso amorosos o incluso inconfesables) le han servido de aprendizaje? Nunca aprendemos en los diccionarios que nuestros maestros o nuestros padres nos dejan. El signo implica en sí la heterogeneidad como relación. Nunca aprendemos actuando con alguien, que no tiene relación de semejanza con lo que se aprende.

Deleuze: *Proust y los signos*

Se emplean diferentes ejercicios teatrales de memorización del texto; los participantes graban sus parlamentos de una forma lúdica, dinámica, paciente, sin las presiones propias de la escuela tradicional, donde los contenidos memorizados mecánicamente son evaluados en las llamadas pruebas escritas, exámenes, valoraciones, que miden los niveles de conocimiento, pero que, sin querer, perpetúan formas mecánicas de aprender; es frecuente en los estudiantes que olviden una sola palabra de las frases memorizadas y ya no recuerden nada; si esto ocurre a corto plazo, a largo plazo el estudiante ya no recuerda lo que en la escuela aprendió de memoria, pero, en cambio, sí recordará aquellos saberes relacionados con su experiencia vital, aquello que afectó su interioridad, vivencias, situaciones, lugares, personas que le sirvieron de reflejo para vislumbrar eso que hubo en su interior y que no sería posible vislumbrarlo de otro modo, sino a través de un espejo.

La memorización del parlamento no busca que el actor sea repetidor de palabras; el secreto del actor está en la interpretación, a través del juego y del uso de su propia creatividad, voz y cuerpo, para dar vida a sus personajes y a la obra misma.

Los siguientes ejercicios teatrales son útiles para incorporar el texto dramático a la memoria corporal; resultan efectivos luego de tener un primer acercamiento al texto, luego de conocer la historia, de saber los parlamentos; aportan, en cierto sentido, al des-aprendizaje del texto mismo, pues se trata de jugar con él, de revertirlo, olvidarlo, sentirlo e interiorizarlo, experimentar fonéticamente palabra por palabra, para comprender el subtexto, que no está a simple vista, pero, además, se trata de jugar con las ilimitadas posibilidades que la voz, el cuerpo de la voz brinda al actor.

- **Pronunciando vocales y consonantes:** se puede realizar con texto en mano; sin embargo, proporciona mayores posibilidades de exploración el cuerpo liberado del texto. Se trata, entonces, de ir pronunciando sólo las vocales de los parlamentos aprendidos; luego, se puede intentar con las consonantes: no con el nombre de las letras, sino con su sonido; luego se dicen las sílabas; se combinan palabras leídas rápidamente y despacio, después se repite el ejercicio variando de entonación.
- **Cantando el parlamento:** se escogen melodías conocidas y fáciles de recordar, como, por ejemplo, canciones infantiles. Cuando se tiene segura la melodía, se acopla el parlamento aprendido a la melodía, y se repite una y otra vez. Se juega con varias melodías.
- **Asumiendo roles:** es una dinámica que los actores disfrutan mucho, ya que asumir diversos roles a la hora de decir sus parlamentos resulta divertido, además de que aporta al trabajo del personaje. Así, se propone que los actores digan sus textos como un político dando su discurso, un padre regañón, un niño, un tímido, una anciana, un poeta, un vendedor, entre otras posibilidades.
- **Partituras corporales:** se propone escoger un fragmento del texto de cada actor, y componer un patrón con “x” número de movimientos del cuerpo; en cada movimiento se dirá una parte del fragmento del texto, y se repetirá varias veces. Esta partitura debe ser precisa en cuanto a los movimientos y al texto.
- **Líneas de acción del personaje:** este recurso se utiliza cuando ya se conoce bien el desarrollo de la historia. Primero, cada actor hace un repaso mental de lo que ocurre en la obra; luego, al hacer de nuevo el repaso mental dice sus parlamentos y, finalmente, los personajes realizan sus acciones mientras dicen sus parlamentos.

Este último dinamiza una comprensión más profunda del texto dramático, porque lleva al actor a pensar en cada una de las acciones que realiza su personaje;

aporta en el desaprendizaje de la tecnicidad con que se memoriza el texto y le devuelve su vitalidad.

4.2.3 Improvisación

Con la vitalidad con que crece la obra, se propone jugar con las escenas del texto dramático para dinamizar sus distintos momentos. Se pone en movimiento una de las herramientas más importantes dentro de la práctica teatral, la improvisación; en el teatro escolar, una lúdica que encamina a los artistas hacia la acción del texto dramático desde la dimensión del juego; esto es muy importante en el proceso de montaje, puesto que dinamiza una apropiación del texto sin las presiones que genera la búsqueda de una buena actuación motivada por el resultado estético, sino, más bien, un enamoramiento de la obra, pues, en este trabajo, los actores irán contando una historia muy propia, pues ha sido vivenciada por ellos mismos.

Las improvisaciones se dan alrededor de cada escena; el colectivo desarrolla los conflictos de la obra en diferentes grupos, de tal forma que resultan diversas improvisaciones de una sola escena, enriqueciendo así las imágenes teatrales que se tejerán finalmente en el montaje.

Se observa gran empatía de los participantes del colectivo por presentar acciones teatrales precisas en sus improvisaciones al recordar una vivencia en especial; así, por ejemplo, son experiencias motivantes para ellos la visita a la Laguna Negra y el encuentro con el saber de los elementales, además de las jornadas de entrevistas a los habitantes de las Veredas Las Mercedes y San Antonio de Aranda, que alimentan, a su vez, el conflicto de la obra: la construcción de la Variante Oriental de Pasto: Túnel de Daza, entre otras experiencias desarrolladas a lo largo de todo el proceso de búsqueda de saberes.

4.2.4 Ensamble final

Finalmente, se desarrolla el proceso de montaje; los actores han participado de diversas lúdicas para llegar a la obra. En este momento, se proponen algunas pautas teatrales, en el manejo del espacio escénico, la vocalización, la entonación y articulación del texto, el tempo-ritmo. En el laboratorio, se examina escena por escena, se repiten varias veces, se cortan, se paran, se transforman; cuando la obra está casi armada, se da paso a la investigación y composición sonora y musical, a la elaboración del vestuario, al taller de instalación de elementos, del manejo y elaboración de máscaras, que darán vida a los personajes míticos de la obra, Guardianes de la Tierra, de la Laguna y algunas Fuerzas Elementales.

4.2.5 Taller de Elaboración de Máscaras

Los Kogui cuentan que Duginavi, un hijo de la Madre, cuando estaba viejo dejó de sembrar y se puso a hacer máscaras sentado en una troja muy grande, en la punta de un Caracolí. Primero hizo máscaras sin ojos y luego con ojos. Talló máscaras de agua, de brisa, de enfermedad, de culebra, de tigre. Duginavi se colocaba las máscaras y comprendía el sentido oculto de las cosas y de los seres. (Mitología Kogui).

Beatriz Camargo: *La máscara en el Biodrama*

La máscara es el hilo del drama, de la Vida y del ritual. En el proceso de montaje de Cocha Celeste, es el espejo develador del mundo mágico que se abre al atravesar el umbral de lo desconocido, en la transposición de la vivencia de un mundo urbano por la experiencia sensible que despierta la naturalidad de los senderos que circundan las montañas. Al transitar estos caminos, se pone a la escucha de las múltiples voces que habitan la Tierra y sus fuerzas elementales, el árbol, la piedra, el río, el insecto, el ave, la flor, el lago y todas las cosas.

A través de la máscara, las formas esenciales se muestran en el drama, se hacen presentes, inauguran el ritual del teatro, al instalarse en el cuerpo del actor o actriz, que porta una máscara, y en ella no su plasticidad, sino su propia presencia, su vitalidad, se adentra en el camino de la Memoria: “la Memoria Colectiva. Lo que Carl Jung llama el arquetipo colectivo, donde podría encontrarse la fuente o el nacimiento de estos mitos o creencias, y que la acción creativa de dichos fenómenos la podríamos llamar Mitopoiesis (del griego: mito y poiesis: acto creativo)”⁷⁸, al escuchar el mito del origen de la Piedra en forma de rostro encontrada en la Laguna Negra, vertiente vital de sentido y memoria nutrida por la charla del guardabosques, quien habla, en palabra sencilla, del propio encuentro con diversas fuerzas elementales de árboles, animales y plantas del sagrado lugar.

La cotidianidad tiende a desligar al ser humano de su consciencia mítica; el caminar hacia la montaña implica una ruptura con el olvido que hace a los hombres indiferentes al vínculo con lo Desconocido y el Misterio. El mito recrea el teatro; los participantes recuerdan una conexión intrínseca del cuerpo con la naturaleza; el permitir ser habitados por presencias de seres míticos cuestiona su propio existir.

Los mitos, esos primeros relatos revelados por las visiones de los sabios, son la materia prima de donde el ritual toma su forma y contenido, así como son la materia prima de donde se desprende la gran variedad de cuentos,

⁷⁸ GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*, Vol. 3. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2006, p. 46.

fábulas, leyendas, poemas y cantos que se han transmitido interminablemente en las culturas del mundo. El mito es también la fuente de donde el mago toma las palabras mágicas que le permiten curar, consagrar y propiciar el bien para su comunidad.⁷⁹

El taller de máscaras busca reafirmar una conciencia mágica, revitalizar la conexión con el Misterio, al atravesar el umbral hacia el propio universo onírico, como gruta que lleva al gran mar, fuente cósmica que nutre al Ser en su esencia más profunda. La sensibilidad se potencia en la conexión con la Naturaleza; su vitalidad, belleza y misterio están presentes en todo el proceso de creación. El taller de máscaras es una práctica artesanal que atraviesa la materialidad y lleva a develar la naturaleza del sueño, del viaje interior en los caminos del Ande, el ascenso hacia la Laguna; al aunar la propia energía, en los pasos, las miradas, los silencios, y la misma respiración, a la energía del lugar y de cada partícula que lo compone, a la gran boca que se abre al cielo, según la práctica de la “Rosa de los Vientos” del I Ching, donde la Serenidad del Lago se asocia, en el cuerpo, a la boca que, abierta al cielo, es, sostiene y contiene la fuerza del Lago, los integrantes del colectivo se identifican con una o varias fuerzas elementales, para devenir dichas fuerzas a través de la máscara.

El taller de máscaras busca vivenciar, en la máscara mítica, una hierofanía, en tanto manifestación de lo sagrado:

... las hierofanías más elementales se viven necesariamente más allá de la noción occidental de «objeto». Nombran lo sagrado en una planta, en un árbol, en una estrella, en una máscara, porque ésta connota la encarnación misma de un antepasado mítico o de un ser divino. Expresa (...) «el poder de lo que está presente», como fuerza natural y sobrenatural al mismo tiempo. Lo esencial es su realidad y eficacia, pues tal árbol o tal máscara traza un puente que conecta estas dos dimensiones de la realidad: la vida y la muerte, el cielo y el inframundo, lo visible y lo no visible, lo profano y lo sagrado, lo conocido y lo indescriptible en el espesor mismo del hecho religioso⁸⁰.

Lo sagrado se devela en la máscara, su naturaleza conduce a una sobreabundancia de vida que desborda la condición humana, para ir más allá de “lo normal”, al explorar la animalidad como devenir hacia lo Otro, animalidad como ánima, en tanto aliento de vida. Por su parte, Camargo habla de la noción de máscara de la siguiente manera:

En griego la palabra “persona” significa “máscara” (...) En muchas lenguas Indo Europeas, como el Sumerio, la palabra “Maskim” indica ancestros, caldo de cultivo de los sueños (...) Los magos Sufis de la edad media

⁷⁹ FIORI, Lavinia; MONSALVE, Juan. *Op. cit.*, p.19.

⁸⁰ GUTIÉRREZ, Miriam y TORRES, Manuel. *Op. cit.*, p. 43.

utilizaban máscaras y se convertían en “Maskhara”, que en lengua significa “reveladores”. En Balinés “TO PENG” significa algo que se pone contra el rostro. “TO PENG” es en el teatro propiamente Balinés, que aunque es danzado se diferencia del otro tipo de danzas y narra las crónicas Balinesas con las historias de los ancestros.⁸¹



Asomándose al Otro. I.E.M. Ciudadela de La Paz, octubre 16 de 2010.

Se utiliza la técnica de tela para enyesar, porque involucra el propio rostro del artista en tanto molde de creación; además, le permite aportar una carga metafísica a su máscara; desde el mismo instante en que se enyesa el rostro, la imagen que el actor-actriz tiene de la fuerza elemental a develar, llena de color, sentido, energía, fuerza y vitalidad a la máscara.

Se usan materiales como tela para enyesar, agua y colbón, se procede por cortar tiras de tela, remojarlas en la mezcla de agua y colbón, para pegarlas en el rostro. En la primera capa se pegan las tiras más gruesas, porque servirán de base de la máscara, y las últimas capas se pegan más delgadas. Cuando se han puesto varias capas de tela y el molde está listo en cada actor, se retira y se deja secar por varios días.

Las máscaras secas se lijan, para tener superficies lisas; se cortan, emparejan, adaptan espumas y tela en la parte posterior, resorte en sus filos.

⁸¹ CAMARGO, Beatriz. *Biodrama y pedagogía*. En: Memoria dentro de la relación Biodrama y Género en el Teatro Itinerante del Sol. [no publicado]. p. 7.



Reveladores. La Casa del Viento. Noviembre 6 de 2010.

Luego, niños, niñas y jóvenes artistas hacen sus propias decoraciones: se usan vinilos, escarcha, materiales orgánicos, como semillas, hojas secas, plumas, fibras naturales, etc.; poco a poco se van añadiendo a la superficie de yeso de acuerdo a sus diseños.



Elemental de Agua. I.E.M. Ciudadela de La Paz. Abril 29 de 2011.

4.2.6 Hacia la ritualidad del espacio escénico: instalación de elementos

Sabedores de tradición en diferentes culturas abren el espacio sagrado del ritual en la creación del altar. Hermanita Carmen del Perú*, Nina Camac, Guardiania del Fuego, con divina sacralidad presenta su altar propio y en poder llama la presencia del Universo; el altar sagrado es, para Hermanita Carmen y su tradición, representación del Cosmos, de la Totalidad; elementos y seres de la Tierra y el Universo. Su altar sagrado se forma tendiendo una tela cuadrada en una parte del espacio que se ha dispuesto para el ritual, que lleva la carga metafísica del Universo; otra tela en forma de rombo se pone dentro y en el centro de la gran tela; evoca, así, a la Pacha Mama, el Espíritu de la Madre Tierra y sus fuerzas en cada dirección.

Cada dirección convoca una o varias Fuerzas Sagradas de la Naturaleza: al Oriente, Hermanita Carmen evoca al Abuelito Fuego; pone allí la Nina, o Braserito encendido**, que también emite la fuerza del Sol, el Taita Inti, que alimenta los cuerpos y es luz en los corazones. Al Norte invoca una fuerza masculina; la Montaña de Fuego, el Urcunina. Al Occidente llama el Viento, Guardián del Viento, Wayra Camac, representado con un instrumento en forma de disco plateado abrazado por un dios, fuerza que palpita en el llamado de Hermanita Carmen a través de su sonido. Al Sur, el Agua o la Laguna se manifiestan a través de una estatuilla de barro en forma de hombre que abraza un cántaro redondo.

La disposición del espacio ritual, como la del altar, también es sagrada, responde a la sabiduría del orden cósmico y del movimiento espiralado en el Universo; se manifiesta a nivel macro y micro cósmico en las partículas infinitesimales que lo conforman y que se desenvuelven de acuerdo a este y otros ritmos y sentidos

* Se hace referencia, en adelante, a la Ceremonia de curación oficiada por Hermana O'q'lo Carmen Sánchez Huapaya, del Perú, en el marco del II Encuentro de Culturas Andinas, Casona Taminango, Pasto, agosto de 2010.

** El Fuego, dentro de este y otros rituales, es encendido con absoluta sacralidad; cada pequeño movimiento en el espacio ritual está cargado de sentido, nada se hace por casualidad; cada pequeña pulsión es energía que, de acuerdo a su manejo, garantiza la eficacia del rito visible en la curación de la comunidad. Para encender el Fuego, Hermanita Carmen ordena sobre un brasero de barro algunos carbones y hace una casita de maderos de Palo Santo; luego, bebe un sorbo de agua florida y sopla en cruz sobre la Nina (cuya traducción del quechua, fuego, alude al brasero), haciendo sus oraciones, y ahí el Abuelito Fuego se hace presente. La sacralidad en la consagración de los elementos ritual es una constante en muchas culturas; por su parte, Monsalve y Fiori hablan de esta sacralidad vivenciada por los Yucuna, indígenas amazónicos, en el ritual *El Baile del Muñeco*: "El ritual es un momento muy delicado porque toda la comunidad entra en contacto con el mundo de los ancestros. El shamán debe "curar" los elementos rituales, los actores, los espacios, los alimentos, etc. para evitar que algún participante quede apresado en el mundo de los espíritus y no regrese al presente". FIORI, Lavinia y MONSALVE, Juan. *Op. cit.*, p.19.

primarios y a unas fuerzas que determinan los ciclos biológicos y naturales de la Vida en la Naturaleza, y el ser humano.

Hermanita Carmen traza con su cuerpo un sendero circular en el espacio sagrado, indica el desplazamiento propicio que los participantes han de mantener durante la ceremonia, así como su lugar, tiempo y orden; esta dinámica en el espacio recuerda la concepción de maloca, donde cada objeto tiene un lugar propio, como las puertas de entrada y salida y el recorrido que los seres hacen en él: "movimientos análogos al cosmos"⁸² dice Monsalve, que abren camino a la energía de sanación en el ritual. Todos están presentes en espacio sagrado todo el tiempo; cada uno porta energía y es canal de fuerza y poder de sanación que se donará por espíritus ancestros mediadores entre el cosmos y el Ser dispuesto.

El centro de la maloca, un cuadrado delimitado por los cuatro estantillos centrales, es considerado el centro del mundo, representa el lugar de origen de la tribu. Los tanimucas lo llaman el "Pecho del Tigre" ("Origen del Mundo, según los Ufaina"). Allí, el shamán, sentado en su banco ceremonial, se comunica con los espíritus de los ancestros para obtener sus oráculos, curar a los enfermos, bendecir los alimentos, etc. Allí, los hombres enmascarados danzan y reviven, con el baile, los sucesos que en el Principio dieron vida y forma a la tribu (...) el ritual se celebra en el cuadrado que forman los estantillos, en el Pecho del Tigre, cuyo lado mide la distancia entre los pechos del shamán:

"Mire mi pecho, dijo, cogió la medida entre sus tetillas y puso la misma medida en el estómago. Mire, así van los cuatro estantillos" (V. Hildebrand). El centro de la maloca, delimitado por las cuatro columnas, forma el "escenario" donde los espíritus de los ancestros toman forma.

El centro figura la tierra simbólica, el espacio sagrado. Las acciones entran y salen de él ocupando toda la maloca, bordeada de hamacas y bancos donde los "espectadores" presencian los bailes, las pantomimas, los cantos y las escenas. Es interesante vincular esta concepción del espacio con la iglesia bizantina, donde, según Eliade, "la parte de en medio del edificio es la tierra" (M. Eliade). La maloca nos hace reflexionar sobre el espacio escénico. Recordemos el teatro griego, donde el foso de la orquesta separa el público del auditorio, reflejo de la separación de lo público y lo privado. Esto mismo encontramos en la evolución de los teatros europeos y occidentales, convertidos en auditorios, según el modelo de la "caja italiana", espacio frontal que falseó incluso lo mejor del arte metafísico, del mosaico e ícono de la Edad Media (...) Las tradiciones del antiguo hermetismo, guardadas en el Palladium, el Teatro de la Memoria o el teatro El Globo, muestran su sentido y arquitectura cosmogónica, donde el loci no es cualquier lugar, cualquier sitio. Estos teatros conservaron el entendimiento del espacio a la manera antigua, es decir, como representación del cosmos. Los teatros asiáticos conservan la tradición

⁸² FIORI, Lavinia y MONSALVE, Juan. *Op. Cit.*

sagrada de la representación. El Kathakali, el Topeng o el Noh tienen espacios particulares cuyas arquitecturas simbolizan el cosmos. La maloca es templo de ritual, centro del mundo, espacio sagrado, imago mundi.⁸³

Pensar el espacio escénico en relación con la maloca abre la comprensión del lugar del teatro como espacio del ritual; en este sentido, el teatro recupera su naturaleza sagrada, el mito vitaliza la memoria, que asciende al registro ancestral para donar creación, sanación y vida; el drama se vitaliza, y la comprensión de la naturaleza primordial del arte o “ser del arte”, propuesto por Gadamer, cobra vital sentido.



Evocación. La Casa del Viento. Agosto de 2011.

La noción de maloca en tanto espacio escénico y éste como escenario del ritual desvirtúa la comercialidad del teatro como mero espectáculo y abre la comprensión del escenario como el lugar donde los espíritus toman forma, donde las acciones se celebran en la metafísica de la Vida, en su más profunda trascendencia; es desde esta cosmovisión donde la sanación es posible en el ritual; Hermanita Carmen traslada toda una sabiduría espacial y abre un templo sagrado de curación en el presente, activando el mito y la memoria. En consonancia, diversos rituales de curación vivifican la directa relación cuerpo-espacio ritual, a través de los elementos que habitan dentro del cuerpo; en el caso de la música, por ejemplo, las maracas, tambores, vientos, cascabeles, entre otros, están en el cuerpo; la música se hace desde la espiritualidad. En el proceso de reconocimiento del espacio en el ritual de Limpia de casas, el cuerpo se convierte en la casa; ahí se sienten dolores al transitar los distintos lugares; el

⁸³ *Ibid.*

cuerpo va reconociendo las energías de cada lugar, en cada parte del cuerpo de acuerdo a las dolencias que, a su vez, pueden traducirse en emociones sin fluir.

En el montaje de Cocha Celeste se abren encuentros dirigidos a la vivencia del escenario como espacio ritual; las niñas, niños y adolescentes participan de la exploración del escenario y de los elementos en él; máscaras, piedras, tierra, canastas, frutas, flores, cántaros, tambores, telas, maracas, ramas, hojas secas, etc., son ofrendas a las fuerzas elementales, que se develan en la magia del arte y la Vida. Estos elementos participan de la experimentación comunal que entreteje sentido en medio de la *risa*, *el juego* y *la danza*, que actores y actrices proponen en su proceso creativo.



Retorno al Cuerpo de la Tierra. La Casa del Viento. Agosto de 2011.

Las flores, particularmente los claveles, se usan para ofrendar a las fuerzas masculina y femenina de los espacios: pétalos de claveles blancos se ofrecen a la energía femenina y pétalos de claveles rojos a la energía masculina; en la exploración de Cocha Celeste, el juego con las flores desemboca en la formación de un camino de pétalos que encuadra el escenario, simbolizando así el Universo a la manera en que Hermanita Carmen, al abrir su altar, simboliza el Cosmos con la tela colorida; los pétalos blancos dibujan, dentro del escenario, un rombo que invoca el Espíritu de la Tierra, su gran Guardiana, como es llamado en el drama. Los actores, al explorar su cuerpo dentro del espacio sagrado recorren de mil

formas los caminos trazados por los pétalos, mientras se preguntan: “¿A dónde me lleva este camino?”*

En cada esquina del rombo interior, se ubican las máscaras sobre montones altos y bajos de piedras, hojas y ramas secas; se evocan las Fuerzas del Fuego, Aire, Agua y Tierra a través de uno de sus Elementales, así: la máscara de Fuego devela la presencia de una Salamandra que, en tanto partícula danzante del Fuego, emana en los rayos de Sol, llama, chispa, Flama o el mismo Abuelito Fuego, su belleza y poder, se ubica en un plano alto en dirección Oriente. La máscara que evoca al Elemental del Agua, las ondinas, presentes en y entre la totalidad del fluir líquido en el planeta, ríos, cascadas, lagos, riachuelos, recorren la Tierra para llegar al mar, son portadores de partículas fluidas y sonoras de agua; se ubican en la obra en dirección Occidente. La fuerza del Aire, en el Viento, en el hálito primigenio de los seres nacientes, que da vida al ocupar los pulmones y como hilo de energía, cordón umbilical, conecta los seres con el mundo a través de la respiración, se evoca en la máscara de Aire y se ubica en dirección Norte. Para la Tierra, en tanto subsuelo, como energía de donde se enraíza la Vida, se evoca en máscaras de gnomos, guardianes encargados de la armonía en los procesos biológicos de las diferentes especies de plantas y animales, que portan sus elementales propios, y se ubica en dirección Sur.



Agua y Roca. La Casa del Viento. Agosto de 2011.

Además de estas presencias, conocidas en la infancia a través de cuentos maravillosos, relatos vestigios de la sabiduría ancestral guardada en el mito, se percibe en Cocha Celeste, en reverencia infinita, la presencia de la Gran Madre, la

* Palabras pronunciadas por Guadalupe Quenán, participante de la Escuela de Teatro, Taller de instalación de elementos, La Casa del Viento, Pasto, agosto de 2011.

Gran Guardiana de la Tierra, su Espíritu Cósmico, quien habla a través de todas las presencias, pues sirve de sustento a la Vida y sus elementos. Finalmente, la máscara devela en el centro la Fuerza de la Laguna, específicamente de la Laguna Negra, en tanto punto de partida y llegada que dio origen a la recreación del mito, despertando, con su poder y encanto, la sensibilidad de niños, niñas y adolescentes, hacia el encuentro con diversas presencias desconocidas, que afirman así el poder de lo Otro, del Misterio en la Naturaleza, y la relación intrínseca cuerpo-naturaleza.



Latido del Corazón de la Tierra. La Casa del Viento.
Agosto de 2011.

En este sentido, el espacio escénico emana la ritualidad que sana; de acuerdo a la composición y disposición de los elementos que cargan de vitalidad y magia la obra, los seres míticos se develan cuando la obra se desarrolla y los actores experimentan la posibilidad de involucrar su cuerpo en el trance o la danza suscitada por la pulsión vital de la energía ritual.

4.3 PUESTA EN ESCENA

4.3.1 Barrio Villas del Rosario



El encuentro. Barrio Villas del Rosario, Comuna 10.
Octubre 10 de 2010.

El 10 de Octubre de 2010, niños y niñas del colectivo teatral incursionan por vez primera en la presentación de la obra Cocha Celeste; trece participantes asisten muy motivados al Barrio Villas del Rosario, ubicado en la Comuna 10, en el marco de las fiestas en honor a su patrona, la Virgen del Rosario; esta jornada es propuesta por padres de familia, quienes abren el espacio para que niños y niñas participen del encuentro cultural que convoca a distintos grupos artísticos del barrio y, en general, de todos los sectores de la Comuna 10. La Escuela de Teatro GAIA hace la apertura del evento con su presentación y aunque muchos experimentan por primera vez la acción teatral ante un público tan grande, la comunidad en general recibe con gusto la propuesta artística y los participantes finalizan con la alegría que produce el juego teatral y su puesta en escena.

4.3.2 I.E.M. Ciudadela de la Paz

El siguiente año escolar, se propone al rector de la I.E.M. Ciudadela de La Paz, Francisco Juajinoy España, la presentación de la obra teatral Cocha Celeste a la comunidad educativa en el marco de la celebración del Día Internacional del Idioma, el 29 de Abril de 2011. Es de vital importancia para esta investigación aproximar a la comunidad en general a la vivencia de las artes escénicas, puesto que estas lúdicas posibilitan la acción de múltiples procesos. El sistema de educación tradicional da poca cabida al desarrollo del arte en sus distintas dimensiones y más bien se afana por perpetuar dinámicas educativas poco efectivas, deshumanizadas, técnicas, mecánicas, alejadas de los contextos reales donde actúan, y movidas por fuerzas de poder del sistema capitalista y sus efectos.

Los integrantes del colectivo teatral se dirigen a sus compañeros con el miedo que implica el no ser aceptado, pero también con la fuerza y energía de su propio proceso de experimentación e investigación teatral; de este modo, en encuentros previos, los actores y actrices preparan, en comunidad, los elementos necesarios para la presentación, así como la recreación de la obra, la música, el vestuario, etc.

El día esperado comienza muy temprano con sesión de maquillaje, vestuario y registro; niños, niñas y adolescentes se disponen al calentamiento previo mientras se convoca a estudiantes, docentes y demás integrantes de la comunidad educativa en el patio de la institución alrededor de una exposición canina, seguida de las historias de Cristian Recalde, narrador de cuentos andinos de la Corporación Escénica de Pasto La Guagua.

Al finalizar la cuentería, se da apertura a la presentación de la obra; los estudiantes se tornan curiosos ante los vestuarios y atuendos de sus compañeros; hay risa, comentarios, burlas, pero, sobre todo, se percibe una atmósfera de extrañeza, de estar ante algo desconocido, un evento poco usual en la institución, donde casi nunca se abre espacio al teatro.

Después del fenómeno del primer acercamiento, los participantes del colectivo teatral realizan la obra con seguridad y alegría; los estudiantes, al escuchar los parlamentos, se tornan atentos a la historia hasta el final de la obra, cuando el aplauso del público, más la satisfacción de haber desarrollado la acción artística, motiva enormemente a los artistas para continuar con la recreación de su propia obra de arte.



Ofrenda de alegría. I.E.M. Ciudadela de La Paz. Abril 29 de 2011.

4.3.3 Festival Pasto Teatro 2011



Espectadores. Teatro Imperial. Octubre 5 de 2011.

Cada año en la ciudad de Pasto, la Asociación Colectivo Teatral de Pasto hace posible uno de los más valiosos encuentros del arte escénico regional; el Festival Pasto Teatro convoca, en general, a las agrupaciones escénicas de Nariño y Putumayo en las modalidades de Teatro Independiente, Teatro Escolar, Teatro Universitario y Teatro Rural, en un encuentro vital, cuyo desarrollo artístico involucra escenarios diversos con miras hacia una cobertura mayor que permita al arte escénico actuar en sectores poco usuales, entre ellos algunos vulnerables.

Para el año 2011, la convocatoria se hace extensiva a la Escuela de Teatro GAIA y su obra teatral *Cocha Celeste*, invitación que los integrantes del colectivo reciben con gran motivación, manifestando sus deseos por participar.

De este modo, con las licencias institucionales correspondientes, se preparan los requerimientos necesarios para la inscripción de la obra dentro de la etapa de selección que la organización del Festival realiza, requerimientos entre los que se encuentra un registro videografico a plano abierto, pretexto para múltiples encuentros en los que los jóvenes artistas recrean la obra teatral.

Finalmente, la organización del Festival Pasto Teatro aprueba la participación de la Escuela de Teatro GAIA en este encuentro artístico, programa la presentación de la obra de teatro *Cocha Celeste* el día Miércoles 5 de Octubre en las Instalaciones del Pequeño Teatro del Liceo, Casa Cultural Antiguo Liceo.

El día de la presentación, aparecen los inconvenientes institucionales esperados dentro de estos procesos: la gestión del permiso de salida para los jóvenes artistas se convierte en una larga espera, acompañada de lecciones de buena presentación personal y disciplina por parte de la Coordinadora, quien poco

comprende la dimensión el arte y su importancia dentro de los procesos de desarrollo humano de los niños.

Sin embargo, y a pesar de todos los inconvenientes, la presentación de la obra se realiza ante los estudiantes de primaria de la I.E.M. Eduardo Mora Osejo, quienes se cautivan con las máscaras que los artistas hacen danzar en medio de un mar de sonido y color y, en general, con la obra

Además de la presentación de la obra de teatro Cocha Celeste, los integrantes de la Escuela de Teatro GAIA asisten a la Inauguración del Festival Pasto Teatro, el 5 de octubre al Teatro Imperial, para presenciar la obra de Teatro *“Fin de Viaje”*, del grupo *Teatro Oficina Central de los Sueños, de Medellín*.

El Festival Pasto Teatro desarrolla en su programación diversos talleres. Uno de ellos es el Taller de Teatro de Juego, dictado por el Maestro Douglas Salomón, de la Universidad del Valle. La organización del Festival hace extensiva su invitación a los integrantes de la Escuela de Teatro, quienes participan de este taller del 8 al 10 de octubre en las instalaciones de la Universidad Mariana.



Taller Teatro de Juego. Universidad Mariana. Octubre 10 de 2011.

4.3.4 Periódico Escolar, exposición fotográfica y video argumental

Los integrantes de la Escuela de Teatro GAIA, Karen Rosero y Jannyer Morales, publican sus escritos en la edición # 5 del Periódico Escolar de la I.E.M. Ciudadela de La Paz, *Voces de Paz*.

Al finalizar el año escolar 2011, se socializa el proceso vivenciado por los integrantes de la Escuela de Teatro, desde finales del año 2009. Se hace una selección de fotografías que ilustran el camino andado. Estas imágenes son expuestas a toda la comunidad educativa en el marco de la Feria de la Creatividad. Los participantes de la escuela artística cuentan a sus compañeros, con voz propia, sus experiencias.



Exposición. I.E.M. Ciudadela de la Paz. Noviembre 17 de 2011.

El registro videográfico se utiliza en la edición de un pequeño video argumental, que se presenta a la comunidad educativa y padres de familia, como parte de la socialización y clausura del proyecto. Se entregan memorias a los participantes.

4.4 ESCENARIOS DE PAZ: CUENTERÍA, TEATRO, MÚSICA, DANZA Y TÍTERES EN LA CIUDADELA

Gracias al tejido teatral, resultado del proceso investigativo en relación con el cuerpo y su puesta en escena, es visible la necesidad de propiciar tiempo-espacios para el arte y la cultura, a la comunidad educativa, en sus diversas expresiones.

En general, la problemática de los estudiantes de la institución es notoria en múltiples dinámicas; por un lado, se entienden como efectos propios del contexto social en la Comuna 10, pero también se percibe la imposibilidad, impotencia, del mismo sistema educativo ante las diversas problemáticas de cada estudiante en tanto ser humano; el sistema educativo poco se interesa en los procesos humanos de sus estudiantes, en su sentir, percibir, pensar, querer; entiende los procesos educativos como la adquisición de conocimientos técnicos, que los preparen para cumplir un rol determinado en la sociedad. Desde sus orígenes medievales, la

escuela se encarga de perpetuar un régimen establecido, a través de un cuerpo de control. El arte es emergente.

De este modo, con la certeza y confianza en el camino del arte como práctica vital para el desarrollo de diversas habilidades, y motor en la transformación social, se propone, a los directivos institucionales, ofrecer a los estudiantes, en las jornadas de programaciones especiales, la participación de distintos grupos artísticos de danza, teatro, cuentería, títeres, entre otros, que intervengan en espacios académicos y los conviertan en escenarios de arte y juego, encaminados hacia la paz y la libertad.

Hay una acogida respuesta del rector de la Institución ante la propuesta artística; así, se da paso a la dinámica de gestión cultural que, gracias y a través de instituciones como la Universidad de Nariño, la Asociación Colectivo Teatral de Pasto, la Corporación escénica de Pasto La Guagua, la I.E.M. Liceo de la Universidad, entre otras, posibilitan la presentación de agrupaciones artísticas como Teluria Danza, Colectivo Escénico Teatro Transeúntes, Galeras Cuenta, Ballet Folclórico de la Universidad de Nariño, Grupo de Teatro La Chispa, La Comarca de los Títeres, entre otros, en la Institución Ciudadela de La Paz, en sus tres sedes: Tescual, Magdalena y Primero de Mayo.



Recreando la palabra. I.E.M. Ciudadela de Paz. Abril 29 de 2011.



Los Chasquis. Grupo de Teatro La Chispa.
I.E.M. Ciudadela de La Paz, Sede Primero de
Mayo. Abril 29 de 2011.



Escenarios Móviles, III Festival de Danza. I.E.M. Ciudadela de la
Paz. Abril 29 de 2011.



El Rey Mono. Corporación Escénica de Pasto La Guagua,
I.E.M. Ciudadela de La Paz. Noviembre 18 de 2011.

5. PENSAR-SENTIR EL CUERPO EN PEDAGOGÍA

*Usted
que es una persona adulta
-y por lo tanto-
sensata, madura, razonable,
con una gran experiencia
y que sabe muchas cosas,
¿qué quiere ser cuando sea niño?*

Jairo Aníbal Niño: *Preguntario*

*Toda sensación es una pregunta,
aun cuando sólo el silencio responda.*

Gilles Deleuze y Félix Guattari: *¿Qué es la Filosofía?*

Devenir escrituras. Voces que habitan, circundan, cortan el pensamiento educativo. Descubrir la potencia expresiva de la creación. Una denuncia. Una renuncia. Instante artista en la palabra-vida, en el acto-palabra liberado de ataduras, de la máquina represiva contra los niños. Devenir de infancia: felicidad infinita de vivenciar con otros, en la diferencia. Miedo, represión, angustia, el ver el rostro del profesor, cuerpo quieto y tenso, ganas de hacer pis, dolor de vejiga. Terror, vergüenza, timidez.

—¿Por qué aguantar?
—Silencio.

No hacer desorden. No hacer ruido. No hacer tachones. No hacer preguntas, no hacer.

—No quiero estar aquí. ¿A qué horas toca la campana? Voy a salir de último. No me paro hasta que todos salgan. Miro desde arriba un charco. ¿El de adelante ya lo habrá visto? ¿Y la de atrás? ¿Y el de al lado? Ser alado, tener alas para volar, salir volando desde allí, directo a los ojos de mamá, brazos abiertos y suaves; nadie tiene brazos ahí, nadie tiene abrazos, solo un dedo que apunta:

—Se orinó, profe, se orinó.

Viento. Soplo de un ser alado que entrecruza la historia. Un niño. Niño viento jugando en charcos de agua, lanzando piedras para producir ondas, ondas mecánicas; propagación de una perturbación. Temblor. Venir.

Para abrir este aparte, escrito a modo de conclusión, cabe comenzar por preguntar: ¿Qué es educar el cuerpo? ¿Qué es el cuerpo, que deba ser educado? ¿Cómo entiende el cuerpo la Educación?, ¿Qué es educar el cuerpo, para el pensamiento escolarizado? Cuerpo y Educación. ¿Si el cuerpo docente es resultado de una larga escolarización, donde nunca se le ha dado un libre desarrollo al cuerpo, a la corporeidad en la enseñanza-aprendizaje, que dinámicas pedagógicas se perpetúan en la escuela? ¿Si el cuerpo docente es encrucijada de una problemática que desborda sus posibilidades, porque el sistema que rige la educación absorbe en sí mismo la experiencia del aprendizaje y ésta, dadas las normatividades, planes de estudio, currículos, competencias y variadas formas de medición del saber, se relega a la simple aprehensión de contenidos que poco tienen relación con la experiencia vital del estudiante, en qué momento habla el cuerpo, se libera, expresa, descansa, se divierte, crea, se recrea, hace ocio, sueña?

Todo proceso educativo es en el cuerpo, todo aprendizaje-enseñanza es en el cuerpo, no en una esfera trascendente alejada de la corporeidad; aun estando lejos de sí, fuera de sí, el conocer se gesta desde el cuerpo, en su extrañeza más absoluta. ¿En qué momento la escuela posibilita la participación del cuerpo, si todo el tiempo se educa para aquietar, aguantar, callar, reprimir sus manifestaciones? La escolarización niega la interiorización del conocimiento; el saber se da en la cotidianidad, en la relación con el otro, quizá no precisamente en el aula de clases, porque éste se escapa a la imposición, delimitación, rigurosa organización de los cuerpos; el saber es resultado de lo caótico, de la naturaleza, de la vida misma, que integra campos tan diversos del Ser y los conjuga en un instante de saber, donde actúan infinitas fuerzas: tiempo, espacio, atmósfera, color, sonido, intensidad, memoria, emoción, sensación, percepción, pensamiento y esta multiplicidad corpórea que atraviesa el cuerpo avanza desde las profundidades del Ser hacia la superficie de un plano inmanente, donde todo se conecta, se entrecruza.

Resituarse el pensamiento de la educación en la infinitud del cuerpo, sus abismos, recovecos, mares profundos y oscuros; desiertos, valles y cimas frías, interioridad del cuerpo, pensar la educación en los huesos llevaría a una escritura del sentir, y no sólo del razonar, resituarse el pensamiento de la educación es llevarle al corazón, abismo, desierto, mar, firmamento, noche, para afirmar el cuerpo, su sensibilidad, organicidad, Naturaleza, Vida, Tierra, sacralidad, que con poder, ancho caudal y fluir torrentoso nutren el terreno estéril de la escolarización.

El estatismo con que el sistema escolar ha intoxicado a niños y jóvenes recae en la negación del cuerpo, afirmación de la dicotomía mente-cuerpo que mantiene su poder en la dinámica de control que la escuela ejerce en los procesos educativos. La escolarización de la sociedad es la experiencia del sujeto alejado del cuerpo. ¿Qué sentido tiene pasarse años de vida sentado en un pupitre, reprimiendo las manifestaciones del cuerpo?

El cuerpo está silenciado en la escuela, en la sociedad, negado en su multiplicidad, dócil, uniformado, organizado, clasificado, disciplinado, domesticado; el movimiento, la manifestación corporal se traduce en el sistema escolar como inquietud, hiperactividad; la naturalidad del cuerpo, sus impulsos motrices, su libertad, su *propio Infantil*⁸⁴, curiosidad, creatividad, dinamismo, alegría, intensidad de vivir, se condenan.

El Adulto de la Pedagogía culpa al Infantil por no controlar los efectos de la fuerza de su infantilidad, dejar que se expresasen cuando podría y debería, a través de las prácticas escolares, pedagógicas, curriculares, verse libre de ellos. El Adulto desea porque quiere separar al Infantil de la fuerza de su infantilidad; de los sentidos, placeres y pasiones infantiles; y de toda su experiencia de la infancia. Reacciona ante esa fuerza con mucha ira, espíritu de venganza, cientificidad y profesionalismo. El proceso acusador de esa maquinaria adulta del resentimiento se expresa así: las fuerzas reactivas adultas proyectan una imagen abstracta y neutralizada de la fuerza de la infancia. A esa fuerza separada de sus efectos se la culpa de obrar y se reconoce meritoria en el caso de no hacerlo. Tanto más meritoria si el Infantil logra más fuerza adulta para, cada vez más, controlarse de obrar como un infantil⁸⁵.

Izar bandera, ocupar el primer puesto, ocupar el último, perder el año, ser repitente, ser extra-edad, estar castigado, no salir al recreo, estar una hora de pie junto al pupitre, aguantarse las ganas de ir al baño: educar el cuerpo, usar la falda bajo la rodilla, no mostrar las piernas, no peinarse, no maquillarse, embetunar zapatos, sacarles brillo, no jugar, no correr, jamás gritar, tener miedo al profesor, aprenderse la lección de memoria, copiar la guía en el cuaderno, no charlar con los compañeros, no hacer trampa, no copiar en el examen, no avisar las

⁸⁴ Sandra Corazza instaura, como *Genealogía de la moral de la pedagogía*, la denuncia al antagonismo de dos figuras: el Adulto y el Infantil, posiciones instaladas como fuerzas antípodas, habitantes de espacio-tiempos diametralmente opuestos, pues relativizan y contraponen, en su acción, las nociones de Malo y Bueno. El Infantil, cuya fuerza activa, en tanto naturaleza, se reconoce como Bueno, afirma su *bondad instintiva*; sin compararse al Adulto, con absoluta vitalidad de ser Infantil, afirma *Yo soy Bueno*; así, libera su bondad de cualquier connotación moral, para ser en la felicidad, naturalidad y poder de su infancia; el que el Adulto le impida desplegar la fuerza de su infantilidad en realidad no le afecta, es un torrente infrenable de vida que se desborda, al crecer, como conclusión inesencial, apenas deja entrever la negación: “... *por tanto usted Adulto es Malo*”. El Adulto de la pedagogía, en cambio, al compararse con el infantil afirma y recalca todo su poder en el juicio moral: “*Usted, Infantil, es malo, por tanto, soy bueno*”; ya de entrada condena al Infantil, lo Infantil, deja ver su negativa; al desconocer su infantilidad, expresa su miedo, el ser bueno del Adulto quiere frenar todo el poder infantil, controlarlo y convertirlo en inercia Adulta, se yergue en la negación de la infantilidad al no actuar; además de otras máquinas, a través de la educación, este Adulto pretende volver Adulto al Infantil; esta acción Adulta también se traduce, para Coraza, en el ejercicio de poder de un *tercer adulto-divino*, la familia, la sociedad, la ciudadanía, el mercado, la razón, etc. Ampliar en: CORAZA, Sandra. *Para una filosofía del Infierno en la Educación: Nietzsche, Deleuze y otros malditos similares*. Traducción de Gonzalo Jiménez Mahecha. Belo Horizonte: Auténtica, 2002, p. 38-41.

⁸⁵ *Ibid.* p. 40.

respuestas, rayarse las manos, las piernas, el pupitre, lijar el pupitre, hacer aseo después de clase: Libertad. Educar el cuerpo.

La fuerza activa *infantil* se controla en la escuela, en la sociedad, con ello se logra reprimir sus impulsos motrices, sinónimo de desorden; se castiga la espontaneidad, la capacidad expresiva del cuerpo, su naturalidad. Educar el cuerpo implica generar obediencia, voz de mando que el *Adulto de la Pedagogía* hace efectiva con notas, calificaciones, premios y castigos; educar la acción en el plano del conductismo, la causalidad, la exterioridad inmediata. Ante el miedo y la represión: la obediencia.

Bertha no paraba de temblar teniendo como tenía al lobo merodeando y olisqueando tan cerca de ella; y, con los temblores, la medalla a la obediencia empezó a tintinear contra las medallas a la buena conducta y la puntualidad. El lobo estaba ya alejándose cuando oyó el tintineo de las medallas y se detuvo para escuchar; tintinearón de nuevo en un arbusto cercano.» El lobo se lanzó a su interior con los ojos gris pálido brillando de ferocidad y triunfo, sacó a Bertha de su escondite y se la zampó hasta el último bocado. Todo cuanto quedó de la niña fueron los zapatos, unos jirones de ropa y las tres medallas a la bondad.⁸⁶

Para negar la mirada hacia adentro, confundir la vacuidad del Ser, llenar de conocimientos e intoxicar el cuerpo, con disciplina, planes de estudio, currículos, logros, competencias. Olvidar el interior: una caja llena de estrellas, universos, cosmos, un águila que vuela, cantos extraños, silencio; enseñar es amar, amar el silencio, la oscuridad, la noche, el cuerpo, el Misterio, lo Desconocido, las voces ocultas, la diferencia, la risa y la tristeza, tanto como amar la patria, la bandera, la institución, la historia, escuchar la voz del silencio, los fantasmas, el Trueno, el Temblor, la Tierra, una flor, afirmar la sensibilidad, volver la mirada hacia dentro, médula ósea, sangre ancestral, híbrida, mestiza, infinita.

A propósito de la idea del poder Infantil controlado por la fuerza adulta, Iván Illich hace referencia al medievalista e historiador francés Philippe Ariés, y comenta que la noción de niñez es relativamente reciente en Europa, y más aún en América.

En 1961, el estudio de Ariés sobre pinturas, petroglifos y registros en torno a la niñez, muestra que los niños antes del siglo XVII eran concebidos como adultos en miniatura; sus cuerpos pequeños eran vestidos con ropa de adultos, sus proporciones corporales tan solo es como una vaga idea en algunos siglos del cristianismo; la niñez fue descubierta por la burguesía y, así mismo, “el sistema escolar es un fenómeno moderno, como lo es la niñez que lo produce”⁸⁷; al

⁸⁶ MUNRO, Hector Hugh. *El contador de cuentos*. Barcelona: Ekare, 2011.

⁸⁷ ILLICH, Iván. *La Sociedad desescolarizada*. En: ILLICH, Ivan. Obras Reunidas vol 1. México: Fondo de Cultura Económica. 2005. p. 187 – 322.

descubrir a la niñez, como algo segregado de la sociedad, el control sobre el niño no se hizo esperar; la máquina industrial halló la condición del niño propicia para producir en masa a la niñez, a través de la máquina escolar; por un lado, si para las clases bajas la niñez ofrecida por la burguesía representa un impoder o un no querer de su plena vivencia, dinámica visibilizada en el trabajo infantil, por ejemplo, presente, hasta nuestros días, como una realidad desdichada en las sociedades del mundo, en las que el niño se convierte tempranamente en adulto; por otro lado, en el pleno ejercicio del derecho de esta vivencia, también el niño es apartado de las formas sociales por su condición de inferior, y no se le tiene en cuenta en tanto actor principal de las dimensiones vitales de su propio mundo. El niño no es escuchado. ¿En qué momento de la vivencia escolar se da cabida al querer, pensar, sentir del niño?

Illich muestra una clara postura dentro de la dinámica de la sociedad escolarizada, una fuerte crítica a los sistemas de poder que han logrado institucionalizar el pensamiento; propone, así, la *desescolarización de la sociedad* como un paso emergente hacia la transformación de uno de los más perjudiciales sistemas de instrucción: la escuela; así, en su *fenomenología de la escuela pública*, define “‘escuela’ como el proceso que especifica edad y se relaciona con maestros, y exige asistencia a tiempo completo a un currículum obligatorio”⁸⁸; Illich visibiliza la segregación, separatividad, clasificación que la autoridad educativa emprende con los niños; además, al tratar la relación entre unos que son profesores y otros que son alumnos, desvirtúa la idea de que el aprendizaje provenga de la enseñanza de la escuela y de los profesores; luego, en la crítica a la asistencia obligatoria de tiempo completo, explica como el profesor, al ejercer su poder, juega, a su vez, tres roles: el custodio, el moralista y el terapeuta.

La instrucción y certificación se entrelazan, en el sistema escolar, como una forma de direccionar las funciones sociales, valoradas en el mercado del trabajo de acuerdo al tiempo de instrucción, valoración que se funda en la noción de saber como resultado de la enseñanza, y no como el devenir en la vida cotidiana, en los núcleos de las propias relaciones sociales. Aprender a desarrollar destrezas o habilidades, emparentadas con los diversos oficios y las artes, son posibilidades que la escuela no permite, como tampoco alentar hacia una educación liberal de naturaleza creativa e inventiva, por ser la escuela una reproducción curricular y rutinaria. Tras su crítica, Illich prosigue con proponer la posibilidad de encuentros de personas interesadas en un mismo tema en común, para vitalizar el aprendizaje desinstitucionalizado, en tanto gran tradición del saber liberal, donde todos son actores del proceso educativo, que se libera de su formalidad.

La desescolarización de la sociedad implica, por parte de cada actor social, un dejar de escudarse en los certificados, donde finalmente todos son ingenieros, o matemáticos, o administradores, o licenciados, para hacerse responsables de su

⁸⁸ *Ibid.* p. 29.

propia educación, que devuelve e instauro la diferencia dentro de los procesos homogenizantes del Ser y su naturaleza, y abre el espacio-tiempo al interés propio del conocer; sin embargo, los mecanismos de poder eligen de antemano los diseños curriculares, el docente es un ejecutor en el sistema escolar, su autonomía es caricaturizada por el sistema educativo, que define lo sagrado y lo profano en educación.

La escuela inicia asimismo el Mito de Consumo Sin Fin. Este mito moderno se funda en la creencia de que el proceso produce inevitablemente algo de valor y que, por consiguiente, la producción produce necesariamente demanda. La escuela nos enseña que la instrucción produce aprendizaje. La existencia de las escuelas produce la demanda de escolaridad. Una vez que hemos aprendido a necesitar la escuela, todas nuestras actividades tienden a tomar la forma de unas relaciones de clientes respecto de otras instituciones especializadas. Una vez que se ha desacreditado al hombre o a la mujer autodidactos, toda actividad no profesional se hace sospechosa. En la escuela se nos enseña que el resultado de la asistencia es un aprendizaje valioso; que el valor del aprendizaje aumenta con el monto de la información de entrada; y, finalmente, que este valor puede medirse y documentarse mediante grados y diplomas.⁸⁹

En el mito del consumo, los profesores juegan el papel principal de productores, los alumnos de consumidores; el ritual social de los que son certificados perpetúa el sistema consumista que ha creado en sus escolares no sólo el hábito de consumir escolaridad, sino interminables clases de servicios, garantizados por las máquinas institucionales, que encajan los modos de ver, ser, pensar, sentir, de sus consumidores en cánones preestablecidos; así, lo sagrado para la sociedad es lo que está institucionalmente aceptado, prescrito, programado, enfilándose de este modo el pensamiento en esa larga y loca carrera en la que se convierte la vida.

La máquina educativa sacrifica el cuerpo, castiga la acción, paraliza el pensamiento, la *educación bancaria*⁹⁰ crea cuerpos organizados presos del capitalismo, productores y consumidores, obreros que enfilan hacia las fábricas e industrias, denunciando a la humanidad manchada de pobreza, silencio, esclavitud, holocausto.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁰ Paulo Freire propone la noción de educación bancaria, como una educación en la que “el único margen de acción que se ofrece a los educandos es el de recibir los depósitos, guardarlos y archivarlos. Margen que solo les permite ser coleccionistas o fichadores de cosas que archivan (...) en la visión “bancaria” de la educación, el “saber”, el conocimiento, es una donación de aquellos que se juzgan sabios a los que juzgan ignorantes. Donación que se basa en una de las manifestaciones instrumentales de la ideología de la opresión: la absolutización de la ignorancia, que constituye lo que llamamos alienación de la ignorancia, según la cual ésta se encuentra siempre en el otro”. FREIRE, Paulo. *Pedagogía del Oprimido*. México: Siglo XXI, 1970, p. 52.

Como forma de vitalizar la naturaleza del saber, Illich hace mención a la experiencia de Paulo Freire, quien:

descubrió que cualquier adulto puede comenzar a leer en cosa de cuarenta horas si las primeras palabras que descifra están cargadas de significado político. Freire anima a sus maestros para trasladarse a una aldea y descubrir las palabras que designan asuntos actuales importantes, tales como el acceso a un pozo, o el interés compuesto de las deudas que se le deben al patrón. Por la tarde, los aldeanos se reúnen para conversar sobre estas palabras clave. Comienza a percatarse de que cada palabra permanece en el pizarrón incluso después de haberse desvanecido su sonido. Las letras continúan abriendo, como llaves, la realidad y haciéndola manejable como problema. Frecuentemente he presenciado cómo en unos participantes crece la conciencia social y cómo se ven impedidos a actuar políticamente con la misma velocidad con que aprenden a leer. Parecen tomar la realidad en sus manos conforme escriben. Recuerdo un hombre que se quejó del peso de los lápices: eran difíciles de manipular porque no pesaban como una pala; y recuerdo a otro que camino al trabajo se detuvo con sus compañeros y escribió con su azadón en el suelo la palabra de que venía conversando: "agua". Desde 1962, mi amigo Freire ha pasado de exilio en exilio, principalmente porque rehúsa llevar a cabo sus sesiones en torno a palabras que hayan sido preseleccionadas por educadores aprobados y prefiere utilizar aquellas que los participantes llevan consigo a las clases⁹¹.

Con la noción de "*educación bancaria*", Freire establece la crítica a la educación deshumanizadora, humanitarista, fruto de la ideología de la opresión, educación al servicio de la dominación, que, de acuerdo a Foucault, se visibiliza en las múltiples relaciones de poder, y no sólo en la figura del Estado; el poder es fundamentalmente una relación de fuerzas, y el cuerpo, espacio-tiempo donde estas fuerzas cobran poder de afección, el cuerpo moderno es, para Foucault, un cuerpo dócil, disciplinado, organizado, porque su potencia ha sido silenciada, su poder dirigido hacia el trabajo y la producción.

La alienación del hombre, en Freire, como mecanismo de dominación, se opone al pensamiento crítico en camino a la transformación del mundo; el cuerpo se aliena, adapta, acopla, ajusta a la normalidad, normatividad de la vida, al comprenderse en tanto cuerpo vacío, y al ser depósito del saber en la relación educador-educando, donde no hay intercambio, sino imposición; en la imposibilidad de *Ser Más*, la educación bancaria asegura la realización de la sociedad dominante.

Por el contrario, al proponer la educación problematizadora, Freire anima la emancipación del Ser, la disolución del poder en la relación educador-educando, que conlleva la experiencia de enseñanza-aprendizaje como un trayecto de doble vía, un diálogo, una comunicación, una relación con el otro, en la diferencia del

⁹¹ ILLICH, Iván. *Op. cit.*, p. 21.

otro, en el respeto y el amor, que abre la conciencia del ser en el mundo y dinamiza, a su vez, la vitalidad de un dejar ser, para ser. Esa conciencia de la realidad abre el espacio al poder creador, se realiza en la naturaleza misma del hombre en tanto ser inacabado, como realidad en constante cambio, movimiento, transformación, desvirtuando el estatismo del conocimiento en la *educación bancaria*, donde los contenidos se reproducen descontextualizados, carentes de vida, de vivencia, de humanidad; así, se devuelve el saber al espacio-tiempo de la búsqueda, la inquietud, el descubrir en el cuerpo, del propio cuerpo.

El *Universo Freire* y su propuesta pedagógica es el ejercicio de una ética auténtica en el espacio-tiempo del aprendizaje, donde generosidad, humildad, respeto, crean el ambiente ideal del diálogo, la discusión, la controversia, prácticas de colaboración, comunidad y unión del pueblo, cuyo emerger de la conciencia lo libera de su condición de oprimido. La conciencia de la libertad es el mayor aprendizaje del ser humano; una pedagogía de la liberación propone reivindicar el aprendizaje de la autonomía, ejercicio ético de la responsabilidad sobre los actos. La enseñanza de la ética no es nada más que su vivencia, la cultura de sí en el ejercicio vital del diálogo, la *biofilia* o práctica del amor por la vida; la ética no es enseñable como contenido o verbalismo, la palabra como primer ejercicio ético es acción.

La vitalidad del diálogo es clave en el aprendizaje; Freire aporta un claro camino pedagógico a los procesos de enseñanza-aprendizaje como práctica de la libertad, anima el diálogo entre educador y educando desde el lenguaje propio y cotidiano, en los contextos en que se crean y se recrean los actores sociales, en los núcleos de las costumbres, de la cultura, hacia el encuentro del tema a investigar y *el contenido programático* como la propia vivencia de las personas, del pueblo que, al abrir su devenir a la experiencia del aprender, crea consciencia de su realidad, y de la necesaria liberación de su condición de oprimido.

Por su parte, para el pedagogo chileno Carlos Calvo Muñoz, la escuela ha escolarizado el movimiento, le ha dado la espalda a la naturaleza propia del aprendizaje que involucra inseparablemente el sujeto y el cuerpo y, en su intento por educar, ha negado la naturaleza del aprendizaje en la vida cotidiana; de este modo, en algunos de sus estudios, Calvo dirige la mirada a los procesos etnoeducativos como forma de sostener la crítica a la escolarización del movimiento y, en general, a las patológicas dinámicas educativas, pero, además, como una manera de reivindicar la trascendencia del aprendizaje comunitario, natural, que se gesta en la diaria vivencia de las culturas.

Etnoeducación es un término ampliamente abordado desde las políticas contemporáneas de inclusión social, legitimación de autonomías propias de las comunidades, investigación de la antropología educativa, entre otros campos; sin embargo, existen pocas referencias biblio y hemerográficas de la experiencia etnoeducativa en el interior de las comunidades indígenas; si bien los procesos de

inclusión entienden la etnoeducación como la escolarización de niños y niñas indígenas en las escuelas formales, escuelas interculturales o bilingües, entre otras denominaciones, en la mayoría de los casos se trata de implementar una lógica escolar occidental y se niega el proceso etnoeducativo propiamente indígena; no se reconoce “la validez, eficacia y éxito de los procesos etnoeducativos, gracias a los cuales aprenden la complejidad de la propia cultura, que abarca todos los aspectos del vivir cotidiano: cosmovisión, labores diarias, cuidado de los hijos, relaciones familiares en comunidad, etc.”⁹²; por el contrario, la experiencia etnoeducativa, en tanto dinámica de enseñanza-aprendizaje en el marco de la cotidianidad de la cultura, se subordina a un sistema escolar externo.

La gran diferencia que los procesos etnoeducativos tienen con respecto a la educación escolar es la libre dinámica de autoorganización, habilidad que el aprendiz activa libremente sin la subordinación a un patrón impuesto desde afuera, que ordena lo que se debe aprender; la etnoeducación requiere de una cierta permisividad, que se limita sólo bajo los parámetros de la cosmovisión de la propia cultura.

Es pertinente transitar desde el reconocimiento de la riqueza de los auténticos procesos etnoeducativos hacia la crítica del etnocentrismo pedagógico desarrollado en la escuela; es vital entender la experiencia enseñanza-aprendizaje en el libre desarrollo de la vida, de la existencia, en la que el Ser aprende sin las limitaciones de la escolaridad, de la dicotomía con que la escuela canoniza los procesos de aprendizaje.

Calvo define a la educación

como el proceso de creación de relaciones posibles, donde el caos y el orden se complementan en un fluir sin término ni predominancia de ninguno. Ambos están en permanente relación tensional. En la medida que el orden se desordena, mueve al caos hacia el orden. En la medida que el caos tiende al orden lleva a que este se desordene (...) la escolarización, es decir, la educación enclaustrada en la escuela, es el proceso de repetición de relaciones preestablecidas.⁹³

El cuerpo, en tanto multiplicidad, desarrolla plenamente su propio movimiento dentro de los procesos etnoeducativos; aquí no existe la dicotomía mente-cuerpo

⁹² MORENO Alberto y CALVO Carlos. *Etnoeducación, Educación Física y Escuela: Transitando desde la educación informal a la Escuela Autoorganizada*. En: *Ágora para la Educación física y el Deporte*. Mayo-agosto 2010. N° 12 (2), p.131 – 150. [documento en línea] [septiembre 24 de 2013]. Disponible en: <<http://www.scielo.cl/pdf/polis/v9n25/art05.pdf>>.

⁹³ CALVO, Carlos. *Complejidades educativas emergentes y caóticas*. En: *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*. 2010, vol 9, N° 25, p. 87 – 100. [documento en línea]. [junio 13 de 2013]. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30512376005>>.

que la visión escolarizante ha marcado en la experiencia educativa; educar el cuerpo es un rol que el docente cumple de acuerdo a los parámetros institucionales de orden y control, en la imposibilidad sistemática de la construcción de una relación ética.

Sin embargo, la etnoeducación desde el desarrollo, garantía, derecho a la autonomía del pensamiento educativo indígena, campesino, rural, etc. denuncia cualquier intento de organización desde un esquema escolar occidental, que resulta en una disonancia propia de la divergencia cultural. Las culturas que perviven en medio de la voracidad de un sistema que les asecha otorgan poco a poco el poder a las políticas dominantes, se juegan su permanencia dentro de las lógicas de poder capitalistas, sin querer abandonan su morada, su tradición, su cultura, sus propias formas de aprendizaje; la intervención escolarizante de la visión occidental asecha sus vitales modos de Ser y Acontecer.

Por otro lado, la noción de *Disonancia epistémica*⁹⁴ aproxima la comprensión de la problemática educativa y su emergente reforma desde la unidimensionalidad con que se entiende el fenómeno del conocer y desde aquí el desarrollo humano y social.

En consecuencia, parte importante de las problemáticas educativas contemporáneas puede pasar por una restringida y unidimensional concepción del fenómeno del conocer, configurando un nodo crítico no solo a nivel de lo político, sino además a un meta-nivel epistemológico. Una reformulación paradigmática de algunos dominios de interpretación del fenómeno del conocer puede contribuir a resituar los fundamentos epistemológicos, desde los cuales se ha configurado el sentido del fenómeno educativo y, con ello, abordar la pertinencia de sus dimensiones de desarrollo. Una reforma educativa (y con ello del conocer) que aspire a una inflexión epistemológica, desbordará cualquier ponderación netamente estructural, al centrar su interés en las regiones cualitativas y complejas del conocimiento y no solo en aspectos triviales, sumativos o de proyección lineal.⁹⁵

Pensar el proceso educativo desde la complejidad, permite vislumbrar que el conocer humano no se simplifica en la acumulación de unidades cognitivas o contenidos objetivos, sino que se dinamiza en campos de asociación-relación de unidades que configuran todo un sistema semiótico que, a su vez, es aleatorio e

⁹⁴ Noción que el investigador chileno Iván Oliva Figueroa propone como: “interpretación crítica de algunos de los axiomas paradigmáticos que subyacen y legitiman, en sus diversos niveles y dimensiones, los modelos de desarrollo de la educación contemporánea”. (OLIVA, Iván. *Breve cartografía de una disonancia epistémica: Educación, Complejidad y Reforma*. En: Polis, Revista de la Universidad Bolivariana. 2010, vol 9, Nº 25, p. 321-335. [documento en línea]. [octubre 5 de 2013] Disponible: <<http://www.scielo.cl/pdf/polis/v9n25/art19.pdf>>.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 322.

incierto, caótico e insondable, devolviéndole al conocer el dominio cualitativo y multidimensional que contempla la flexibilidad, creatividad, complejidad como recursos vitales en la experiencia enseñanza-aprendizaje.

En los procesos educacionales representativos y descriptivos, el conocimiento es la dinámica de unidades cognitivas disociadas aprendidas-enseñadas por sujetos pasivos, mientras que el fenómeno del conocer es una acción vital en la que el observador y lo observado actúan efectivamente, y crean sistemas de relación que configuran nociones de realidad, de mundo, desde el entorno, y no pretenden ni se limitan a representar realidades ontológicamente objetivas.

Así, la epistemología constructivista, como explica Oliva

Supone, según Glasersfeld (1996), un tránsito entre una postura ontológica basada en: a) un mundo completamente estructurado, preexistente e independiente de cualquier observador que lo experimente, y b) la tarea del observador de descubrir cómo es ese mundo “real” y su estructura; a una postura epistemológica que sostiene que: a) el conocimiento no se recibe pasivamente, ni a través de los sentidos, ni por medio de la comunicación, sino que es construido activamente por el sujeto cognoscente, y b) la cognición es adaptativa y sirve a la organización del mundo experiencial del sujeto, no al descubrimiento de una realidad ontológica objetiva⁹⁶.

El fenómeno de conocer el mundo se convierte, entonces, para el cognoscente en la configuración de su propio mundo; la autonomía de quien conoce es entendida desde la relación intrínseca del observador y lo observado en la propia experiencia de interacción activa con el mundo, lo que configura, a su vez, visiones diversas de realidad que, al ser mantenidas y expuestas, generan cultura.

La experiencia del conocer desde la epistemología constructivista hace visible la ética en la acción misma de dar sentido y darse sentido; la autoorganización y autonomía propias de procesos biológicos, fisiológicos, se reafirman en el aprendizaje y permiten pensar su acción directa en el cuerpo que conoce y se reconoce al crear lazos indisolubles con el mundo, tal como el vivir y el conocer; en este sentido, las dinámicas educativas necesitan trasladarse de las patológicas abstracciones al reconocimiento de la vinculación afectiva en todos los niveles de la experiencia del aprender, aun cuando la experiencia misma se mantenga en constante fuga.

Finalmente, este aparte de la investigación se enriquece al conocer una de las experiencias educativas vitales de la región, el Centro Lúdico Pedagógico Mehme, proyecto educativo acunado por la Fundación Educativa y Social Urdimbre, que, dada su visión distanciada de la escolarización, asienta sus raíces conceptuales en la cotidianidad y multidimensionalidad del Ser, comprendiéndolo como un

⁹⁶ *Ibid.*, p. 326.

universo complejo, único, irrepetible, cuya interacción en los entornos natural, cultural y social es particular, herencia de los procesos biológicos, sociales y culturales de evolución, que lo configuran como un ser portador de un legado y responsable de esa herencia con las generaciones venideras; un ser sensible, capaz de transformar y ser transformado, cuyas diversas maneras de comunicarse lo llevaron a crear sistemas de sentidos, signos, símbolos; un ser que es en relación con los otros, en la necesidad del otro.

Por su parte, y en relación con el cuerpo, el Proyecto MEHME considera que “en esencia somos cuerpo (...) el cuerpo siempre nos acompaña y en todo momento damos y recibimos información de él, cuando lo escuchamos encontramos nuestra propia forma de hacer, de estar e incluso de ser, presencia, belleza, armonía”⁹⁷.

De este modo, el proyecto MEHME vitaliza su experiencia pedagógica en la comprensión del ser multidimensional, desde la teoría de las inteligencias múltiples, propuesta por el psicólogo Howard Gardner, quien afirma que el ser no tiene sólo una inteligencia, sino múltiples *habilidades cognoscitivas*, que despliega en su propia búsqueda y realización como ser humano, de acuerdo a sus potencias y debilidades en diferentes campos de expansión, inteligencias dadas por la particular conformación biológica, social, cultural de cada uno. Esta visión sostiene que, por lo menos, cada ser humano tiene como mínimo ocho inteligencias: la visual y espacial, lingüística, lógica-matemática, naturalista, cenestésica-corporal, musical, intrapersonal e interpersonal.

Estas inteligencias no son independientes, interactúan entre ellas, convergen, se entrelazan, juegan, se desplazan; no son áreas estáticas en el aprendizaje, sino que se activan constantemente. Son útiles al docente como múltiples caminos de enseñanza-aprendizaje, para andar con sus estudiantes, y con cada uno, de acuerdo con sus habilidades propias, únicas, irrepetibles.

En este sentido, el proyecto MEHME, que según Liliana Bolaños, es *en esencia una ludoteca*, contempla la teoría de las inteligencias múltiples en la organización del material estructurado, semi-estructurado, y libre que ofrece en el diseño espacial a niños y niñas, como parte esencial en el juego y la exploración que activan en su proceso de aprendizaje; estos espacios-tiempos, que se acompañan de múltiples ofertas, no son aulas a puerta cerrada, se convierten en escenarios polifónicos, abiertos, donde niñas y niños exploran, van de un lugar a otro, de acuerdo con su propio interés:

Nosotros tenemos ambientes organizados de acuerdo a las clases de materiales con las tres características: estructurado, semi-estructurado y libre, y los niños todo el día están jugando; lo que hacemos es tratar de

⁹⁷ FUNDACIÓN EDUCATIVA Y SOCIAL URDIMBRE. Programa de Atención, Formación y Productividad (PAFP). [Proyecto Educativo Institucional]. Pasto, 2007.

que, dentro de la jornada, los niños estén en todos los espacios que tienen disponibles; entonces, para lograr eso, a veces complementamos ese diseño espacial con ofertas, porque, sobre todo con lo que tiene que ver con material estructurado, los niños de por sí no lo pueden coger solos, necesitan a veces un acompañamiento, de un niño mayor o de alguien que conozca el juego y que pueda trabajarlo de la manera adecuada, y con juego libre y juego representativo, el niño pasa mucho, mucho, mucho tiempo, y a veces pierde la oportunidad de jugar con el otro; entonces, nosotros decimos: bueno, hasta la hora del refrigerio, chévere que estén acá y luego ¿por qué no van a otro lado? y, en ese sentido, ayudamos a organizar, pero tenemos claro de que es el niño el que aprende libremente, cuando le interesa⁹⁸.

En el desarrollo de las ofertas, cada niño deja ver sus propios talentos; al descubrir sus inteligencias, el camino pedagógico desarrollado en MEHME promueve grandemente la exploración de dichas potencialidades, de una manera lúdica y natural, de acuerdo al querer, pensar, sentir del niño; de aquí que una de las grandes riquezas de este propósito pedagógico sea la vivencia de la diferencia, en contraposición a las lógicas homogenizantes y deshumanizadoras de los sistemas de poder. No hay uniformidad, ni ejercicio de autoridad en MEHME; los cuerpos son, están y se desplazan libres, se despliegan, crecen en armonía con la sinfonía de su naturaleza, donde fluctúan libremente los elementos.

En MEHME, se proponen proyectos a niños y niñas, que aborden las múltiples inteligencias; estas fluctúan en las diversas jornadas que se direccionan hacia un propósito; por ejemplo, uno de los proyectos llevados a cabo consistía en que cada niño y niña realizara un herbario. Para esto, se desplazaban a lugares donde pudiera observarse la diversidad de hojas, de acuerdo a sus formas, bordes, clases y otras características; en este caso, a la Reserva Natural Janacatú y al Centro Ambiental Chimayoy; tras la recolección de distintas hojas, se invitaba a los niños a buscar información en libros, cartillas, documentos, que aportaran y profundizaran acerca de su clasificación. Después, se animaba, a través del dibujo, a recrear las hojas encontradas, a su vez, eran pegadas en los herbarios, que finalmente se enriquecían con la escritura de los niños.

Este proceso se acompañaba por la siembra de plantas de semillas orgánicas de frijol y chocho, que los niños regaban cuidaban y desyerbaban diariamente, además de la elaboración de una pintura de diseño libre, donde, a través de distintos materiales, niños y niñas plasmaban diversas creaciones. Todo esto se aunaba y entretecía en una muestra final, donde niñas y niños, ubicados en diferentes espacios, se convertían en grandes expositores de sus propias creaciones, visibilizando gran propiedad en la presentación de sus trabajos, al utilizar su propio lenguaje, el aprendizaje en el desarrollo de sus múltiples

⁹⁸ Comunicación Personal. ENTREVISTA a Liliana Bolaños. Coordinadora de la Fundación Urdimbre. Co-fundadora del Centro Lúdico pedagógico MEHME. Pasto, septiembre 6 de 2013.

inteligencias: la naturalista, la lingüística, la intra e interpersonal, la corporal etc., además de un gusto en participar de la actividad, en medio de un ambiente tranquilo, relajado y lo más libre posible de tensión.

Esto es fruto de múltiples esfuerzos, pedagógicos, humanos, logísticos, monetarios, pero, ante todo, se sostiene en la firme creencia de la emergente necesidad de la transformación de la escuela, en su liberación, posible, en el andar de estos *trayectos alternativos en pedagogía*, cuyo compromiso ético es brindar las herramientas necesarias para que los niños sean seres humanos libres, creativos, felices, condiciones inmanentes en el desplegar de hombres y mujeres conscientes, transformadores de mundos.

Por su parte, la inteligencia corporal, como se menciona anteriormente, no va desligada de las otras inteligencias ni de la Urdimbre afectiva y relacional; se entiende, en el Proyecto MEHME, como el desarrollo en el espacio-tiempo del trabajo complejo, que incluye el corporal, con niños y niñas.

Desde la labor de Elfriede Hengstenberg, se cree que los niños son seres independientes, conscientes de su corporalidad y libres. En sus clases de cultura física, propone un modelo al permitir que niñas y niños en diversas jornadas desarrollen su propia autonomía en cuanto a sus expresiones corporales, posturales, en actividades específicas y frente a objetos concretos, esencialmente en madera, como escaleras, puentes, tablones, butacas, construcciones para trepar, hacer equilibrio, saltar, gatear, colgar, caminar, entre otros ejercicios prácticos e instrumentos que sirven de escenario a la gimnasia, y al saber natural del cuerpo; de este modo, *Desplegándose* es la experiencia en el cuerpo, que aporta al desarrollo integral de los niños, liberados de los efectos de la escolarización; ella narra la experiencia de cómo, en el libre ejercitar del cuerpo, el ir descubriendo sus propias perturbaciones, niños y niñas hacen visible una transformación de hábitos posturales desfavorables en relación directa con su interioridad, dado que la manifestación corporal guarda una directa correspondencia con la situación particular interior del niño, en su nivel emocional, mental y síquico, de acuerdo con sus propias experiencias vitales.

Una de las tantas valiosas prácticas que Hengstenberg desarrolla cuenta cómo niños y niñas de la escuela Montessori, desean encontrar la manera más favorable de sentarse para estudiar, al leer durante quince minutos y hallar la forma de no esforzar su respiración. Diversos modos de sentarse son ensayados por niños y niñas: algunos encima de sus mesas se sientan en posición oriental, otros toman el espaldar de la silla como apoyo para su libro, se sientan de lado, con piernas recogidas, cruzadas, abiertas, juntas, semiabiertas, de espaldas, logrando, con esta experimentación postural, la naturalidad precisa para mantener

su interés y atención de tal forma que a los quince minutos los niños manifiestan: “Oh, así aún podemos aguantar mucho rato”⁹⁹.

Esta experiencia da cuenta de una vital solución a una de las problemáticas diarias en la escuela: el cansancio y el agotamiento en las jornadas de estudio, debido a una cierta indisposición interna hacia la actividad a desarrollar; por el contrario, si hay una disposición interior, se crea una correspondencia hacia una postura cómoda al leer, una respiración natural, que, en vez de desgastar, vitaliza el espacio-tiempo corporal.

Por su parte, Gardner explica la inteligencia corporal haciendo alusión al acto de pantomima del mimo y actor francés Marcel Marceau, de la siguiente manera:

Una característica de este tipo de inteligencia es la habilidad para emplear el cuerpo en formas muy diferenciadas y hábiles, para propósitos expresivos al igual que orientados a metas: éstas son las que vemos cuando Marceau finge correr, escalar o levantar una maleta pesada. Igualmente característica es la capacidad para trabajar hábilmente con objetos, tanto con los que comprenden los movimientos motores finos de los dedos y manos como los que explotan los movimientos motores gruesos del cuerpo. También éstos se pueden observar en una actuación de Marceau, cuando con delicadeza quita la tapa del termo o se tambalea de lado a lado en el tren que se mueve con rapidez. En este capítulo trato como núcleos de la inteligencia corporal estas dos capacidades —el control de los movimientos corporales propios y la capacidad para manejar objetos con habilidad. Como ya he señalado en el caso de otras inteligencias, estos dos elementos medulares pueden existir por separado; pero, en el caso típico, la habilidad para emplear el cuerpo para fines funcionales o expresivos tiende a ir de la mano de la habilidad para la manipulación de objetos. Dados estos componentes medulares, me concentraré en los individuos —como las bailarinas y nadadores— que desarrollan el agudo dominio sobre los movimientos de sus cuerpos, al igual que en los individuos —como los artesanos, jugadores de pelota e instrumentistas— que pueden manipular objetos con finura. Pero también consideraré a otros individuos en quienes es central el uso del cuerpo, como los inventores o actores. Es importante recalcar que, en estas últimas ocupaciones, de ordinario otras inteligencias tienen un papel importante. Por ejemplo, en el caso del actor o el intérprete, la habilidad en las inteligencias personales —y también en muchos casos en la inteligencia musical o lingüística— es parte integral de la actuación de éxito. Casi todos los papeles culturales explotan más de una inteligencia; al propio tiempo, no se puede lograr ninguna interpretación tan sólo por medio del ejercicio de una sola inteligencia. De hecho, incluso la capacidad de Marcel Marceau para emplear su cuerpo con tanta precisión bien puede comprender las contribuciones de varios dominios intelectuales¹⁰⁰.

⁹⁹ HENGSTENBERG, Elfriede. *Op. cit.*, p. 24.

Al contextualizar la experiencia de Hengstenberg, en el cotidiano de MEHME, se utilizan algunos objetos útiles en el ejercicio de la inteligencia corporal; así, se disponen, en el espacio exterior de la Reserva Natural Janacatú, elementos como tarabitas, tulas para boxeo, columpios, barras de hierro y de madera, bancos para destrezas corporales, telaraña y rampa trepadora, trompo volador, tablas de esquiar, bicicletas, zancos, elementos deportivos, patines, patinetas, gradas, cuerdas de equilibrio, entre otros elementos, que niños y niñas disfrutan al activar diversas inteligencias, desde el espacio-tiempo del cuerpo.



Cortesía Archivo de la Fundación Urdimbre. Reserva Natural Janacatú, Pasto.

¹⁰⁰ GARDNER, Howard. *Estructuras de la Mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 165-166.



Cortesía Archivo de la Fundación Urdimbre. Reserva Natural Janacatú, Pasto.

Parafraseando las observaciones hechas por los educadores de MEHME, respecto a la libre exploración de los niños, se narra cómo al correr, por ejemplo, “la regeneración corporal se produce por sí sola”¹⁰¹; antes de reptar y deslizarse por debajo y encima de los bancos, los niños y niñas deben detenerse, frenar su impulsividad, y, en calma, tras la reflexión, abrir paso al reconocimiento interior de los logros en sus movimientos; así mismo, al trepar, se activa una sensibilidad especial del cuerpo, puesto que los niños deben aferrarse con manos y pies; para alcanzar las metas, fortalecen muñecas, brazos y piernas al trepar por cuerdas, ejercitan el equilibrio en las barras verticales, distienden sus músculos y su respiración al intentar esquiar con tablas, practican el sentido de responsabilidad en el cuidado de sí mismo y del otro, se arriesgan y crean montajes para gatear, cabalgar o correr en círculos con obstáculos, entre otros avances significativos en el libre desarrollo corporal-mental de niños y niñas.

Cuando un niño llega tenso, “hiperactivo” y ansioso, quiere jugar al principio con prisa, atropellando a los demás y sin respetar las reglas tácitas de cada juego, pero poco a poco... la prisa, el nerviosismo y el afán de llamar la atención van desapareciendo, se encuentra tiempo para esperar y observar las acciones de los demás y estos niños o niñas, que inicialmente parecen inaccesibles para cualquier programa colectivo porque tumban todo, les gusta el jaleo y el desorden, no quieren compartir, no respetan el turno y llaman nuestra atención continuamente mostrando su inseguridad... lentamente comprenden que no se trata de llegar primero o hacer más con precipitación y rapidez, sino que cada uno, con tranquilidad, puede vencer obstáculos y retos que tienen por delante y se vuelven más precavidos,

¹⁰¹ FUNDACIÓN EDUCATIVA Y SOCIAL URDIMBRE. *Op. cit.*

pacientes, seguros, concentrados y encuentran necesario respetar a los más pequeños.¹⁰²

Observaciones como estas dan cuenta de la diferencia de procesos educativos consecuentes y respetuosos de la naturaleza del niño, en su proceso de desarrollo. La enseñanza-aprendizaje con niños debe partir desde lo más simple; al observarlos ser en libertad, ellos mismos muestran los caminos que les posibilitan andar en su aprendizaje; al abrazar, sostener y contener un cuerpo, todo un universo se abre a la donación, entrega del Amor, en la relación auténtica de los seres, que gozan de vivir y crecer en comunidad, en medio del *juego, la risa y la danza*.

El optar por ser docente, lejos de vestirse con una maleta y un traje apto para la profesión, implica un desnudarse de las ideas, formas y modelos alienantes de la vida, un estar de corazón, de mente y de manos abiertas, en la compañía de la genialidad pura que hemos perdido y que vemos latente en los niños, aprendiendo a sentir, escuchar, mirar, tocar nuevamente... callar, e imaginar la sociedad soñada, realizándose en el acto-palabra de cada día; no hay mayor compromiso que hacer feliz a un niño, brindarle ambientes de belleza y armonía, en los entornos naturales, dejarlo ser, respirar, andar, explorar, realizarse, ser seguro y feliz.

La plenitud de la vida, la felicidad está en la simplicidad, al escuchar el cuerpo, que se desnuda de su artefactualidad y renuncia a los sistemas de poder, que le crean vanas necesidades, convirtiendo en natural lo antinatural.

El sistema médico hace creer a las madres que el poder de la medicina es mayor al de la naturaleza; los niños en la actualidad nacen a través de cesáreas: anestesia de la humanidad, dejando al parto natural en vía de extinción. Los cuerpos de las madres no lactan a sus hijos, para esto muchos productos se fabrican en su reemplazo; desde que nacen duermen en cunas, separados del abrigo de sus padres; los cuidadores les evitan el gateo, por el esfuerzo que implica; demasiado pronto aprenden a caminar, luego y a muy temprana edad o, en los peores casos, pocos meses después de nacer se entrega a los niños a manos extrañas, que, aun cuando estén llenas de amor, no reemplazan el orgánico y dulce abrigo de su madre; otros padres creen que psicólogos y pedagogos pueden realizar mejor la tarea que definitiva y únicamente les corresponde; así, los niños van creciendo apartados, desligados de su cordón umbilical, en tanto camino de regreso al Cuerpo, a la Tierra, a la Naturaleza; luego, importa que vistan a la moda, que sepan qué van a ser cuando grandes, que tengan artefactos tecnológicos, juguetes, aun cuando la mayoría de ellos tengan un mensaje pre-construido, que asistan a un buen colegio, que elijan la mejor carrera, la más productiva, que realicen un doctorado y consigan un buen

¹⁰² *Ibid.*

empleo, ese que más los llene de dinero, y les permita perpetuar el sistema de consumo que les ha formado. ¿En qué momento se pregunta si este niño o niña es feliz?

Sí, el niño es un ser divino hasta que no se disfraza con los colores de camaleón del adulto.

Es totalmente lo que es y por ello es tan hermoso.

Friederich Holderlin: *Hiperion*

6. BIBLIOGRAFÍA

AGUDELO, Edwin & PARDO, Magda. *Cordón umbilical, Cuerpo de Tierra. –El tejido Andino: una propuesta de estudio etnoliterario–*. (Trabajo de Grado). Universidad de Nariño, Maestría en Etnoliteratura, Vicerrectoría de Investigaciones, Postgrados y Relaciones Internacionales (VIPRI). Pasto, 2005.

AXLINE, Virginia. *Terapia de Juego*. México: Editorial Diana, 1975.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de la ciudad de México, 1990.

CAMARGO, Beatriz. *Memoria dentro de la relación Biodrama y Género en el Teatro Itinerante del Sol*. [no publicado]. 2007.

CASTANEDA Carlos. *Pases Mágicos. La sabiduría práctica de los chamanes del antiguo México: La Tensegridad*. Buenos Aires: Atlántida, 1998.

CORAZA, Sandra. *Para una filosofía del Infierno en la Educación: Nietzsche, Deleuze y otros malditos similares*. Traducción de Gonzalo Jiménez. Belo Horizonte: Auténtica, 2002.

DAHLKE, Rüdiger & DETHLEFSEN, Thorwald. *La enfermedad como camino*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la Filosofía*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2000.

_____. *Proust y los signos*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Llamados y Escritos. Vol. 2 (1976-1988)*. París: Gallimard, 2001.

FUNDACIÓN EDUCATIVA Y SOCIAL URDIMBRE. Programa de Atención, Formación y Productividad (PAFP). [Proyecto Educativo Institucional]. Pasto, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Traducción por Jorge Mellado. 2a. ed. México: Siglo XXI, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.

GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro. Vol. 3*. Bogotá: Ed. Teatro La Candelaria, 2006.

GARDNER, Howard. *Estructuras de la Mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GUTIÉRREZ, Myriam y TORRES, Alberto. *De lo sagrado en el arte y el pensamiento mítico. El arte de interpretar la antigua tradición del rito al Teatro*. Bogotá: Viento Ediciones, 2007.

HENGSTENBERG, Elfriede. *Desplegándose. Imágenes y relatos de mi labor con niños*. Barcelona: Los libros de la liebre de marzo, 1994.

ILLICH, Iván. *Obras Reunidas, Vol 1*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura*. Barcelona: Ed. Laertes, 1998.

LUNA, Víctor. *La Hospitalidad en la comunidad de Genoy*. (Trabajo de Grado) Universidad de Nariño, Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Filosofía y Letras. Pasto, 2013.

MEZA, José Luis. *La Antropología de Raimon Pannikar y su contribución a la Antropología Teológica Cristiana*. (Tesis Doctoral). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Teología, 2009.

MUNRO, Hector Hugh. *El contador de cuentos*. Barcelona: Ekare, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1982.

PADILLA, José Luis. *Tratado de sanación en el arte del soplo*. Escuela Neijing. Bogotá: Ed. Universidad Nacional de Colombia, 2009.

PANNIKAR, Raimon. *De la mística. Experiencia plena de Vida*. Barcelona: Herder, 2005.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

ROMO, Martha Isabel. *Fauna de la Reserva Natural Janacatú*. Pasto: Impresión Urdimbre Fundación Educativa y Social, 2007.

SOHRAVARDÎ, Sihâboddîn Yahyâ. *El encuentro con el ángel. Tres relatos visionarios comentados y anotados por Henry Corbin*. Madrid: Ed. Trotta, 2002.

THE CHACMOOL CENTER FOR ENHANCED PERCEPTION IN CONJUNCTION WITH ELEMENTAL FILMS AND LAUGAN PRODUCTIONS. *Carlos Castaneda's Tensegrity*. [videograbación], Estados Unidos, Toltec Artists Production, 1995. DVD, 110 minutos, sonido, color.

WILHELM, Richard. *I Ching. El Libro de las Mutaciones*. [Traducción]. Bogotá: Ed. Solar, 2010.

7. NETGRAFÍA

CALVO, Carlos. *Complejidades educativas emergentes y caóticas*. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana [documento en línea] 2010. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30512376005>>

XIV FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO. *Dervish in Progress*, Bogotá, 2014. [sinopsis] [documento en línea]. [mayo 18 de 2014]. Disponible en: <<http://festivaldeteatro.com.co/programacion/obra/dervish-in-progress/>>

FIORI, Lavinia y MONSALVE, Juan. *El Baile del Muñeco*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1995. [Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República]. Disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/baile/indice.htm>>

GOBERNACIÓN DE NARIÑO. *Nevados y Volcanes. Santuario Galeras Laguna Negra*. [documento en línea]. [septiembre 27 de 2013] Disponible en: <<http://turismo.narino.gov.co/index.php/es/destino-narino/ecoturismo/guía-ecoturistica-de-narino/115-sitios-turisticos/volcanes/167-santuario-de-flora-y-fauna-galeras-sector-laguna-negra-2>>

MINISTERIO DE AMBIENTE Y DESARROLLO SOSTENIBLE. Parques Nacionales Naturales de Colombia. *Información general para guardaparques voluntarios Santuario de Flora y Fauna Galeras*. [documento en línea]. [noviembre 26 de 2013]. Disponible en: <<http://www.parquesnacionales.gov.co/PNN/portel/libreria/pdf/InfoGPVsPNNGaleras2013.pdf>>

MONSALVE, Juan. *El Teatro de las indias*. Colombia: Beca Investigación Ministerio de Cultura, 2004. [documento en línea]. [febrero 8 de 2013] Disponible en: <http://asiapacifico.utadeo.edu.co/wpcontent/files/teatro_de_las_indiaspdf>

MORENO, Alberto y CALVO, Carlos. *Etnoeducacion, Educación Física y Escuela: Transitando desde la educación informal a la Escuela organizada*. Ágora para la Educación física y el Deporte. 2010. [documento en línea]. [junio 4 de 2013]. Disponible en: <<http://www.scielo.cl/pdf/polis/v9n25/art05.pdf>>

OLIVA, Iván. *Breve cartografía de una disonancia epistémica: Educación, Complejidad y Reforma*. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, 2010. [documento en línea]. [agosto 9 de 2013]. Disponible en: <<http://www.scielo.cl/pdf/polis/v9n25/art19.pdf>>