

CUERPO, IMAGEN Y MEMORIA: EL TEATRO COMO UN RELATO PROVOCADOR EN EL AULA DE CLASE

Henry Antonio Villalba Melendes



UNIVERSIDAD
La Gran Colombia

Vigilada MINEDUCACIÓN

Maestría en Educación, Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá D.C.

2023

Cuerpo, imagen y memoria: el teatro como un relato provocador en el aula de clase

Henry Antonio Villalba Melendes

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de Magíster en Educación

Asesor: Edwin García Salazar

Magister en Filosofía



UNIVERSIDAD
La Gran Colombia

Vigilada MINEDUCACIÓN

Maestría en Educación, Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá D.C.

2023

Dedicatoria

A los compañeros y amigos que van más allá de las obviedades y que son capaces de descubrir en lo elemental la razón del ser y del hacer.

Agradecimientos

A San José del Peñón, que siempre ha sido fuente de inspiración, a su gente: hombres y mujeres labradores del campo y de la vida; a Clareth, la bailarina de cumbia y nuestros dos hijos Salvador y Antonio; a los amigos que siempre están allí listos a permitir una sonrisa, una conversación, una complicidad acompañada con un buen tinto y, por supuesto, a los profes que aún siguen marcando huellas en el andar.

Tabla de contenido

GLOSARIO 8

RESUMEN 10

ABSTRACT 11

INTRODUCCIÓN 12

OBJETIVOS 21

 OBJETIVO GENERAL 21

 OBJETIVOS ESPECÍFICOS 21

ANTECEDENTES 22

CAPÍTULO I: MIRADAS DE CUERPO 27

 1.1 EL CUERPO DE LOS CAMPESINOS 36

 1.2 MI CUERPO DORMIDO 40

 1.3 EL CUERPO DE MI HIJO 41

 1.4 EL CUERPO DE MI HERMANA Y SOBRINO 42

 1.5 EL CUERPO DE NOSOTROS 42

 1.6 EL CUERPO DE ELLOS 43

 1.7 EL CUERPO DE MI ABUELA 44

 1.8 MI CUERPO 46

 1.9 EL CUERPO DESPOJADO 48

 1.10 ENTREVISTA SOBRE LA PERCEPCIÓN DEL CUERPO COMO HERRAMIENTA TEATRAL A DOS DE LOS PERSONAJES DEL TEATRO
COLOMBIANO 49

CAPÍTULO II: ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y EL TEATRO ESTÁ MI CUERPO 53

 2.1 ¿QUIÉN ES EL ACTOR? 56

CAPÍTULO III: MEMORIAS DE LO QUE SOY	77
3.1 UNA ESCENA PARA LA VIDA	84
3.2 UN CIRCO EN EL PUEBLO.....	87
CAPÍTULO IV: EL TEATRO – UN PROVOCADOR EN EL AULA DE CLASE.....	96
ENCUESTA PARA ESTUDIANTES DEL AULA 701 RESPECTO AL TEMA DEL CUERPO, LA IMAGEN Y EL TEATRO COMO PROVOCADOR EN EL AULA DE CLASE	110
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
ANEXO 1: EVIDENCIAS DE EXPERIENCIAS CORPORALES, TEATRALES Y DE RELATOS EN SAN JOSÉ DEL PEÑÓN ...	118
ANEXO 2: ENCUESTA PARA ESTUDIANTES DEL AULA 701 RESPECTO AL TEMA DEL CUERPO, LA IMAGEN Y EL TEATRO COMO PROVOCADOR EN EL AULA DE CLASE	122
ANEXO 3: ENTREVISTA SOBRE LA PERCEPCIÓN DEL CUERPO COMO HERRAMIENTA TEATRAL A DOS DE LOS PERSONAJES DEL TEATRO COLOMBIANO.....	128

Lista de Fotos

Foto 1: Los pies de mi hijo	31
Foto 2: Mi padre, Ismael Villalba, regresando de labrar la tierra sobre el medio día	33
Foto 3: Mi hermana Minides, preparando dulces de papaya en San José del Peñón en los Montes de María, en el retorno después del desplazamiento	35
Foto 4: Dionángel Meléndez, campesino de San José del Peñón en los Montes de María en el Caribe colombiano.....	37
Foto 5: Mi hijo y sobrino, un baño bajo el agua lluvia en los Montes de María	41
Foto 6: Mi abuela, Juana Contreras, en los Montes de María, Caribe colombiano; mujer capaz de caminar a tientas por las noches.....	45
Foto 7: Yo, en los Montes de María, en una fuga de silencio después del desplazamiento del pueblo que me vio nacer	47
Foto 8: Aquí, yo, en el papel de José Rafael Pombo y Rebolledo en el musical “El libro Mágico de Pombo” en el auditorio del Cumbia House de Gaira, en Bogotá, 2011.....	55
Foto 9: He aquí la imagen resultante de ese encuentro.....	64
Foto 10: Montaje teatral “Memorias”. Un recorrido por historias y relatos de los Montes de María .	68
Foto 11: Aquí, en el papel de José Rafael Pombo y Rebolledo en el musical “El libro Mágico de Pombo” en el auditorio del Cumbia House de Gaira, en Bogotá. 2012.....	76
Foto 12: Niños de la Escuela Rural Mixta: Rodolfo Barrios. En San José del Peñón jugando Emiliano .	79
Foto 13: Mi hijo Antonio y yo, en la obra de teatro Pombo Musical	85
Foto 14: San José del Peñón, llegada del Circo	87
Foto 15: Bryanis y Carla jugando a las “comiditas” San José del Peñón.....	103

Foto 16: Izquierda: estudiantes de Licenciatura en Artes. Obra la Maestra de Enrique Buenaventura.

Derecha: escena de Los ojos del amor envueltos en un pañuelo, de X2 Teatro 2022..... 108

Glosario

- **Boronas:** (moronas) pedacitos, migajas de algo.
- **Cavador:** herramienta utilizada para abrir huecos en la tierra, para cavar.
- **Chispazos:** iluminación pequeña en forma de destello.
- **Conversadera:** conversación larga y tendida, se suele acompañar de algo para “hidratar” -mojar la lengua- con tinto (café) o trago de ron.
- **Descontracturan:** soltar tensiones musculares.
- **Desenfrentáramos:** olvidar mirar de frente, negarse a enfrentar.
- **Jintanjáforas:** expresiones o palabras inventadas.
- **Juego teatral:** representaciones teatrales cuyo punto de partida es la cotidianidad, la vida real.
- **Leonino:** fuerza, autonomía; estar abierto a...
- **Menaje:** utensilios de cocina.
- **Menesteres:** ocupación habitual, oficio.
- **Morisquetas:** mueca que se hace con la cara o con el cuerpo.
- **Ñame:** tubérculo comestible.
- **Pasón de orejas:** algo escuchado al instante, llegado de momento.
- **Cápsulo:** nombre inventado y puesto al burro que tenía el Tío Mane en los Montes de María.
- **Comadrerías:** rumores, conversaciones en voz baja y chismosas.
- **Peregrina o Golosa:** juego tradicional, conocido también como rayuela, cielo, infierno, pon y avioncito.
- **Salivosas:** que segregan mucha saliva.

- **Troja:** construcción de madera (canasta) para poner elementos de cocina, utensilios del otro mundo.

Resumen

En el proceso de enseñanza hay múltiples intereses docentes que buscan¹ que sus estudiantes aprendan y apliquen con mayor facilidad los conceptos y contenidos temáticos compartidos día a día.

Una alternativa para el logro de esos fines la establece el trabajo no verbal y la recurrencia a estrategias de entrenamiento teatral.² Las experiencias desarrolladas sucedieron en diferentes aulas de clase y en un centro poblado de los Montes de María en el norte colombiano. Para compartirlo se realizó un trabajo descriptivo y propositivo en cuatro diferentes capítulos que se ocupan de los conceptos «cuerpo», «teatro», «imagen», «memoria» y «experiencia»; en cada apartado se utilizan relatos originados en el sector *rural donde se trabajó*, para ofrecer al lector un documento que funge como material de consulta constante para contemplar este estudio como una alternativa pedagógica por parte de los docentes en las aulas de clase.

Palabras clave: Cuerpo – Enseñanza – Experiencia – Imagen – Memoria – Relato – Teatro.

¹ Hay interés institucional por reducir las diferencias de calidad entre la educación rural y la urbana, así como propuestas tendientes a privilegiar las competencias, habilidades y destrezas reales de los estudiantes, para poderlas proyectar desde lo que se les enseña, hacia las comunidades diversas. Ver: <https://contactomaestro.colombiaaprende.edu.co/experiencias-significativas/grupos-de-interes-artistico>. y: <https://www.colombiaaprende.edu.co/agenda/tips-y-orientaciones/la-educacion-rural-un-gran-desafio-para-colombia>.

² En el programa del MEN, Evaluar para avanzar, se destaca la formación a docentes que desean fortalecer sus competencias educativas teniendo en cuenta también los intereses de los estudiantes, sus competencias y habilidades, es decir, en qué se desempeñan realmente mejor, para fortalecer y aplicar en sus comunidades lo que aprenden, consultado en: <https://www.colombiaaprende.edu.co/contenidos/coleccion/evaluar-para-avanzar>. Enlace en el que se puede acceder a interacciones, experiencias y ambientes pedagógicos que dan cuenta, según el MEN, de la valoración y aplicación que hacen los estudiantes con lo aprendido en las aulas y demás espacios académicos en Colombia.

Abstract

In teaching process there are several teaching interests, those interests look for that students learn and they applied better the concepts and thematic contents shared every day.

An alternative to achieve the goal establishes no verbal work and recurrence to theatrical training strategies. The developed experiences happened in different classrooms and a populated center in the Montes de Maria in the north colombian. For sharing the experiences were realized a descriptive and purposeful work, in four different chapters, each chapter with different concepts such as «body», «theater», «image», «memory» and «experience» each chapter realize original stories in the rural sector where the author worked to offer to the reader a document that represent a constant check material to consider this study as a pedagogical alternative for teachers in the classrooms.

Keywords: Body – Experience – Image – Memory – Story –Teaching – Theater.

Introducción

Enseñar en un aula de clase viviendo el teatro como herramienta pedagógica potencia la capacidad de los estudiantes y el dinamismo, coherencia y profundidad en el docente. En este marco se abre un territorio de comunicación asertiva en la medida en que los componentes teatrales adoptados por el docente, acoplados a su lenguaje no verbal, es decir, a su disposición comunicativa corporal, impulsan las interrelaciones para el avance de los contenidos curriculares.

La partida que se inicia en este momento puede durar una eternidad mientras el lector intenta resolver los cuestionamientos que recorren todos los senderos: preguntar sobre el cuerpo, preguntarle al cuerpo, mirarlo, observarlo, entrenarlo, trabajarlo, usarlo como canal comunicativo y motivador en el aula mientras se enseña. (Chavaly, Maurice, 2018), hace referencia al recurso de la memoria, de lo prehistórico como insumo para la representación, es cuando el personaje quiere contar y para hacerlo, se viste con sus conocimientos y pone en escena un discurso corporal-oral, para enseñar con placer y para emocionar al espectador, quien al final del relato, aplaude. Este es uno de los fines en el curso del texto que enfrentamos.

Para dar un acercamiento a la propuesta de trabajo, se propone una serie de pautas en cuatro diferentes capítulos, todos interrelacionados para enseñar, como lo plantea (Follari, 2007) cuando habla de establecer una comunicación placentera, de juego, de entrega: primero conversar -con lo que eso implica desde las estructuras de la experiencia comunicativa: tener con quien hacerlo, definir con detalle, profundidad y rigor los temas, experimentar, escuchar al otro, producir y entregar constantemente; y luego, “convertir el estudio en un objeto del deseo”, deseo es el resultado del placer extremo y ha de recurrirse a él cada vez que sea necesario: “los estudiantes podrán aferrarse con emoción al aprendizaje”.

El primer capítulo se denomina “Miradas de cuerpo”, dentro de cuyo discurso se menciona el cuerpo como un sistema integrado al mundo de la comunicación, pues es el cuerpo el emisor primario, como fuente de información, el medio con el cual se logra establecer una red interminable de contenidos compartidos con el entorno, con uno mismo y con el otro.

En el segundo: “entre la fotografía y el teatro está mi cuerpo”, (Barthes, R. 1989) afirma con ojo de observador riguroso que, al poner el cuerpo frente al objetivo de la cámara, el ser se convierte, adquiere otra identidad y se transforma en imagen. Así, el lector de imágenes en el aula también captura fragmentos del cuerpo del docente que lo confronta o que le muestra rutas o señas para los diversos caminos.

En el tercero, “memorias de lo que soy”, se recrea un juego de sumersión al interior de los contenidos de la vida propia, se accede a los pasillos de la memoria repletos de símbolos cultivados y cosechados a lo largo de la historia de los sentidos, de la semiótica de la vida personal; el reservorio al que se acude cuando se trata de resolver inquietudes o de responder a estímulos. Esa memoria es el laboratorio para la experimentación y para el uso correcto del lenguaje, culto o coloquial. Con estas colecciones se accede a la vida, al juego, al otro con quien hay comunicaciones y posibilidades de construir relaciones de futuro.

Y en el cuarto capítulo, “el teatro-un provocador en el aula de clase”, se presenta al lector una propuesta de observación de todos los recursos con los que cuenta el docente: cuerpo, libro, casa, recuerdo, gesto, palabra, información, vestuario, relato, guion. La tarea consiste en transformar y transformarse, hacer una puesta en escena colectiva en la que todos los actores: maestro-estudiante-acudiente, asistan a la creación del deseo de enseñar.

El proceso de observaciones empleado viene de experiencias en el Corregimiento de San José del Peñón en San Juan Nepomuceno de los Montes de María (norte de Colombia), donde se accedió a distintos relatos provenientes de campesinos curtidos y experimentados (hombres y mujeres de

múltiples edades) que habitan un territorio que ha estado marcado por las violencias colombianas durante muchas décadas, pero que persisten en revitalizar cada día el territorio, en el que además les enseñan a sus niños (hombres y mujeres) las tradiciones más aferradas a las vidas que han construido a través de la historia. Para ejemplificar con uno de los relatos, se transcribe un verso de las décimas del maestro decimero Alexis Rodelo Meléndez, quien en su texto “Mi pueblo en décimas” escribe:

También tiene personajes
Y cada quien, con su oficio,
Todos trabajan con juicio
De cultura y un bagaje
Con que se rinde homenaje
A nuestros antepasados
Aquellos que se han marchado
Sus costumbres no llevaron
Eso fue lo que dejaron
Su más precioso legado.

Texto de los montes de María (Rodelo, A. décima 10. 2021).

Los montes de María ocupan un gran territorio entre los departamentos de Sucre y Bolívar, constituye un corredor desde el interior del país hacia el mar Caribe. San José del Peñón es uno de los 6 corregimientos del municipio de San Juan Nepomuceno (Bolívar) y es apenas una de las rutas de ese corredor, es una pausa en el camino donde los habitantes y visitantes sienten «que vivir en armonía, en verdadera paz» sí es posible. Esa simbiosis entre comunidades y naturaleza es extraordinaria, y asombra que se haya revestido de historias de violencia que se van transformando en el tiempo según el protagonista -llámese como se llame-, que forzaron al desplazamiento casi masivo de los habitantes, y también fuerzan al descontento colectivo frente a las malas o nulas atenciones que debería tener este o cualquier otro centro poblado en nuestro país. Quedan las consecuencias nefastas de deconstrucción de tejido social, donde muchas de las personas se aferraron a su sentido de pertenencia, sobre todo las mujeres, quienes llenas de coraje, retornaron a sus viviendas a reiniciar la vida. Esa acción bañó el ansia en la mayoría para el retorno al llamado “pedacito de cielo que se escapó de las manos de dios”. Desde

allí, el poder de la cultura se infiltró en festividades gastronómicas, costumbres, ritos, lenguaje y literatura, con lo cual se ha ido convirtiendo nuevamente en uno de los lugares más apreciados por visitantes que cada año asisten a las festividades y que le dan una nueva luz a lo que estuvo repleto de dolor.

El ejercicio que se desarrolla con esta propuesta académica se nutre de las vivencias reales de las comunidades de San José del Peñón, porque allí nace el lenguaje teatral, el cuerpo del campesino que enseña, el campesino que construye sus propios senderos para ir siempre adelante sin olvidar lo recorrido; allí es donde están los relatos, las experiencias que los niños acopian como en el interior de una capa protectora construida con sus propias identidades locales que aprendieron de sus abuelos y demás adultos, con sus artes y otras manifestaciones culturales propias, para constituir un recinto perfecto hacia una vida feliz alejada de las tecnologías y aferrada a lo que la vida entrega como cobijo para la eternidad.

Esto es, que el trabajo usa una metodología experiencial en tanto que el autor es fruto de San José del Peñón. Allí, el hacer le permite una reflexión constante a partir de su vida cotidiana desde la infancia y la pubertad, cuando Raúl Gómez Jattin, como un faro en el bachillerato en Cereté-Córdoba, le dijo: *Voltée su mirada hacia atrás. Lo importante es el sujeto y los relatos que lo acompañan.*

Enseñar teatro a los niños de San José del Peñón no es enseñar teatro, es enseñar que la vida no es un depósito de violencia descarnada, sino que los lenguajes van más allá de los gritos y los desalojos; que el conocimiento viene de la tierra, de las palabras de los abuelos y de los vecinos, de las familias que saben que un gesto, una sonrisa, un abrazo, una cena, un salto, un juego de ganas de saber: se construyen en los relatos que estructuran la vida entera, que esos relatos enseñan a afrontar los peligros, las curiosidades, las preguntas, las formas de crecer y de creer en el otro. Pues es más placentero sembrar en la tierra que leer sobre cultivos en un libro de agricultura; experimentar es mejor

si a la vez se ve, se lee, se escribe y se hace; armar un festival es más fácil si la vivencia se acompaña de conversaciones con otros y; es más fácil si se trabaja en complicidad día y noche.

De lo anterior parte hacia el concepto de aula de clase en el curso de la tesis, el aula de clase no es un salón de cuatro paredes con una puerta, tres bombillos, un pupitre por estudiante, un tablero, una estantería para materiales y un bote de basura; el aula es la calle, la cocina, el techo de la casa, el árbol, el arroyo y los cruces de caminos; así como la jornada escolar no es la mañana o la tarde, sino que es todo el día o el rato más apropiado para el encuentro con la enseñanza; y la enseñanza no viene de libros de texto, proviene de lo que la gente sabe, de la manera como dice las cosas, de cómo argumenta y propone y crea.

El aula de clase es la vida de los habitantes de San José del Peñón y es precisamente por esto que el trabajo que describimos está repleto de anécdotas, porque es el lenguaje de la anécdota el que contiene los sentidos y las significaciones que los habitantes del Peñón conocen y manejan con soltura. Este argumento es básico para las comunidades que acompañaron y siguen acompañando el proceso pedagógico, por eso descargamos en los teóricos como Barthes, Serres, Larrosa, Stanislavsky, Leqoc, Garner, Jordana, Jean-Luc Nancy, Deleuze y Huizinga, entre otros, el peso de la reflexión académica que acompaña en gran cantidad de párrafos el documento. Es un trabajo conjunto entre ellos y la comunidad, mientras que nosotros fungimos como mediadores y provocadores de la alegría de enseñar con el cuerpo, con el teatro, con la imagen y la memoria.

Seleccionamos algunos conceptos que ayudan a comprender la aventura de trabajar la idea de mejorar las relaciones de enseñanza en el aula de clase mediante el uso del teatro como herramienta didáctica, estos son el cuerpo, la imagen, el teatro, experiencia y la enseñanza, veamos:

El Cuerpo: expresa, va más allá de lo cotidiano, es algo vivo. Un cuerpo inexpresivo es como si no tuviera a alguien por dentro. Debe haber un cuerpo en relación con el pasado y con los demás tiempos, como un dispositivo lector del mundo, que es capaz de escribirse y de emitir, de dejar

improntas a partir de la imagen y sus repercusiones; el cuerpo debe ser significativa. Conjugamos los verbos absorber, revestir, moldear y rehacer, conjugaciones en todos los tiempos y en todas las personas. Un cuerpo como el que figura (Gómez Jattin, 1975): viejo, pero adentro de sí mismo y enamorado, es decir vivo y dispuesto. Grotovski alimenta el fuego del tema “cuerpo”, con la capacidad de moverse, de impulsar, de organizar, de ser oficio y reacción.

El cuerpo, en general, es una bola de nieve que siempre crece y que se entrega en risa y llanto, en búsqueda y en duda, en experiencia y placer. Otro aporte vital está en Heidegger cuando afirma que el cuerpo es en sí mismo, con alma incluida, las dos partes van unidas y así se pueden enfrascar en lo que se desee y se pueda, aunque sea complejo el juego de la puesta en escena. El cuerpo es, entonces, dice (Jordana, 2017) lo que acontece de forma concreta como modo de ser de la vida (...) es productor y se inserta en el lenguaje. También se le ha asignado identidad de territorio, es decir que está cargado de múltiples sentidos para quienes lo observan, con él se asumen riesgos y peligros; viajes e incertidumbres. Cuerpo es recurso con una gran infraestructura, con conexiones, con rememoraciones, con dispositivos de pesquisa; intuye, calcula, influye, se construye con experiencias; es capaz de simular y de metamorfosear; hace tangible al mundo cuando tiene relaciones con lo otro y con los otros y finalmente, el cuerpo no es solo palabra, es expresión kinésica. (Serres, 2011).

En torno al teatro, aparece Brook, P. (2015) afirmando que el teatro es un acercamiento diario a las lecturas del día anterior, con lo cual es necesariamente un proceso mediante el cual se recurre a la evocación para la creación placentera si se persigue cada día un nuevo montaje o la construcción de otros personajes. Lo complementa Grotovski cuando suma que se alimenta con lo que sabe el cuerpo y que puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales ni escenografías ni espacios. En este sentido, el hecho teatral existe cuando hay un actor, una historia contándose y un espectador.

Ahí el teatro como provocador en el aula de clase es uno de los protagonistas de las búsquedas que nos convocan ahora y siempre, se da por contacto entre gentes en ambientes múltiples, como si cada día y cada relación fuese una puesta en escena ante público.

Historia es un término clave porque reviste la cronología y los insumos almacenados en repositorios que buscan las nuevas producciones y las metodologías para compartir lo que ya se conoce y a la vez, la fábrica de las nuevas formas de vida; de sus contenidos se alimenta el pasado, el presente y el futuro, es preciso saber mover el cuerpo y la palabra para la construcción de imágenes que perduren en la presencia de los otros y que cautiven para que el deseo de saber se expanda en las formas de pensar, en los imaginarios y en las búsquedas de lo que no se conoce o no existe, habla de “esplendores y humedades”. En la reminiscencia reposa la experiencia, el acto, el deseo, la incertidumbre, la invención, el dolor y las otras posturas de la vida: con ella se transmite, se comunica, se conversa y se crea. (Grotovski, J., 1970).

Para enseñar nos acompañamos de nosotros mismos, de nuestros ancestros, de las experiencias escondidas en los armarios de la vida, se requieren aliados que aparecen en diarios, en soportes diversos de la información; «enseñar» se viste con los trajes del saber en el paso por las líneas de los tiempos, va de la mano de los entornos y de las personas; si se le suman los placeres, los gustos, los imaginarios, los recetarios, las experimentaciones, las miradas y gestos de los otros, las respiraciones, los tamaños, formas y usos de las cosas: las señales que se pongan en el camino trazarán las rutas del acceso al trabajo conjunto y al respeto por el otro que aparece en los escenarios de la casa, el árbol, la gota, el aroma, la forma, la calle o la escuela. Castaneda, C. (1974).

El documento integra experiencias personales de infancia y juventud, además de familiares y de vecinos y amigos del san José del Peñón, de donde se desprende una serie de relatos que hacen necesaria la vinculación personal como personaje dentro de la historia. Por estas y otras razones me veo obligado a contar en primera persona algunos fragmentos del trabajo, para garantizar la fuente primaria

que, de tratarse con otras personas en el juego narrativo, perderían la veracidad y alejarían al lector de la experiencia personal que se quiere contar; este estilo narrativo, más que acción de autoría, recurre al relato como base para el uso del «yo», que es preciso para lograr los efectos de la anécdota.

También, el género epistolar aporta una carta que da cuenta de las sensaciones que el autor de este estudio se haya enamorado del Peñón y que invitan a quienes se embarquen en la tarea de investigar su cuerpo como tributo a la enseñanza desde las aportaciones del teatro como elemento de formación pedagógica:

Carta:

Querido lector: E.S.M.

El 9 de junio del año 2002, San José del Peñón, al igual que muchos de los pueblos de los Montes de María en el Caribe colombiano, fue desplazado; un olor acre me invadió, el dolor me sumió todo lo que pudo, estados febriles acompañaban pesadillas interminables donde eran machacadas mis carnes pedazo a pedazo; pensaba en el tío mane, en mi abuela y su olor a kerosene, en el caer de la lluvia, en el trueno lejano, en las personas que en sus taburetes (a la orilla de la casas) esperaban que alguien pasara para decir: *–buenas tardes*. Pensé en la “troja” del otro mundo. Ansiaba una vez más hundirme en los tonos de las tardes rosadas, pensé en mis hijos que, aún pequeños, perderían la esencia de un territorio lleno de magia; intenté explicarme para explicar lo que no se podía explicar, que el territorio no era el lugar sino lo que se llevaba a cuestas.

Ante este cuerpo despojado – herido – lleno de dudas, el escenario teatral me sedujo y también lo seduje a cada paso, gesto, mirada (...) me invitaba a bailar desde el adentro, a desafiar y ser desafiado; un sudor salobre se regaba por lo que soy y saciaba la sed, llenando el cuerpo que se alargaba, gemía, sollozaba, se encogía, lloraba, desfogaba; cada impulso lo llevaba a su límite. Desnudé mi alma, desollé mi piel, revolqué palmo a palmo mi ser; cualquier espacio vacío era una invitación (sala, patio, cuarto, calle incluso mi propio horizonte). Cada movimiento escrutaba rostros conocidos que, como líneas de

tiempo, iban y venían estampando lo vivido. Volví a respirar, sentía el aire pasar por mi cuerpo, llenar pulmones; sentir el aire en los intercostales sacándolos del diafragma.

Y allí, en el escenario donde fui yo y fui el otro yo, me interrogaron e interrogué, me mordieron y mordí, me maldijeron y maldije, me mataron y maté en una muerte simbólica como sucede en el teatro ¿Es posible, se puede llegar a ello? Lo afirmo porque lo viví, experimenté la catarsis, desahugué, vacié lo que soy y tengo, me quedé con un par de canicas del color de las tardes del peñón, que arrastro conmigo desde tiempos inconmensurables; el escenario me dio fuerzas, vitalidad.

Me interesé en los viejos, en los hombres y mujeres campesinos que me habían dado de comer. Salí en su búsqueda: algunos habían muerto, otros fueron arrastrados por lugares más seguros; me prestaron sus historias, me confiaron secretos, me llenaron de orgullo con sabor a pueblo, me regalaron objetos que hoy saco de un baúl y narro sus historias como añoranzas de un tiempo vivido.

He regresado. Y hoy desde aquí, escribo todos estos recuerdos que aún conservo. He sentido que la curva del horizonte ha subido más que en cualquier otro momento, los hijos crecen, ahora la bailarina de cumbia y yo dibujamos arcoíris en la esquina del pueblo para sonsacar los cuerpos nuevos, las nuevas voces que habitan las tardes rosas de San José del Peñón.

Con cariño y respeto: Henry.

PD: Pregunta usted para qué me sirve el teatro: el teatro me salvó de la muerte.

Objetivos

Objetivo General

Privilegiar el juego teatral como el elemento de representación que contribuye a mejorar la calidad de las personas que asistimos a clase en aula o al aire libre.

Objetivos Específicos

Motivar a los docentes en el tema de buscar la calidad del uso del cuerpo teatralizado en el aula.

Procurar a los docentes de todas las asignaturas una herramienta que les ayude a mejorar resultados en sus procesos de enseñanza.

Contribuir para que el estudiante encuentre en el trabajo docente que recurre a la memoria y a la representación para armar un discurso corporal-oral para enseñar con placer y emocionar al alumno para el aprendizaje y la participación.

Antecedentes

Es preciso nombrar algunos aspectos previos a la elaboración de este trabajo, particularmente en tesis de grado y postgrado en algunas instituciones universitarias

En primer lugar, aparece el trabajo denominado *El teatro como herramienta pedagógica, en la escuela de básica primaria*, de Diana Patricia Cifuentes Lozano, Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá), del programa académico Artes con énfasis en actuación, de la facultad de Artes A.S.A.B. (2017).

(Cifuentes, D. 2017. pp. 12-26) señala procesos históricos del teatro desde la antigua Grecia hasta la actualidad, pasando por la representación como uno de los mecanismos que permitía la exaltación de características de la sociedad que debían ser criticadas y para ello, lo burlesco era la herramienta que permitía tratar temas que, el tratamiento que se daba, apuntaba a solucionar problemas comportamentales para mejorar la calidad de vida de las personas y de las comunidades.

Sumado a ello, privilegia la amplitud de acciones que podían desarrollarse en las tablas (escenario) y que generaban reflexiones y técnicas tendientes, unas, a profundizar en los contenidos temáticos, pedagógicos y de desarrollo de las comunidades; el segundo, buscaba la calidad de las representaciones y la escrituración de diversas historias, donde el actor era el personaje fundamental para emitir proposiciones que alentaban al público a comprender mejor los fenómenos del mundo de la vida, pues la representación era una “herramienta educativa”.

Asimismo, señala la incorporación del teatro como herramienta pedagógica en las instituciones educativas, pues este privilegia el desarrollo de la creatividad, del pensamiento divergente y la capacidad para solucionar dificultades a partir del conocimiento de las realidades desde el ámbito de la ficción, que da la capacidad de leer el entorno desde varias aristas y torna el pensamiento en un lugar para la duda, la pesquisa y la investigación más allá de la memorización a la que se ha acostumbrado a

las personas. Estas, tienen igualmente la posibilidad de adaptarse al otro como a un coequipero con el que las interrelaciones se incrustan en profundidades que superan el exceso de información emitido de manera regular en las aulas. Esto es, que el teatro abre las puertas de ingreso a diferentes lenguajes que, en últimas, desarrollan la capacidad argumentativa y mejora sustancialmente los procesos comunicativos desde lo verbal y lo no verbal.

Cifuentes (p. 23) dice que “el profesor debe ser un artista comunicando para un mundo de comunicación”, no necesariamente como docente de teatro, sino como ser humano capaz de convertir su cuerpo, sus expresiones y su histrionismo en un canal a través del cual el conocimiento impartido mediante la lúdica se convierte en una serie de pulsos más eficaces para la enseñanza de lo que sabe. En este sentido, el docente es una plataforma dotada con radares que le permiten ver más allá de lo obvio, para profundizar y extrapolar sus capacidades docentes.

Incorpora el tema del cuerpo como un medio de expresión capaz de transmitir de maneras diversas y lúdicas las acciones que están interiorizadas y que el maestro ha de compartir constantemente con sus estudiantes para generar procesos simbólicos que mejoran el aprendizaje a largo plazo y consecuentemente sus usos posibles y figurados.

Por su parte, (Castro, J. 2016), de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, exalta el ejercicio teatral como una herramienta que debe ser de uso constante y no como un evento ocasional en las instituciones educativas, pues su uso permanente desarrolla las capacidades de observación, el trabajo colaborativo, el análisis de temáticas y la reflexión profunda de la vida. El trabajo en equipo es necesariamente vinculante y valoriza los aportes de los otros para la construcción de lecturas de lo cotidiano desde ópticas que van más allá de lo cotidiano y evidente; con el teatro se aprende haciendo, y las producciones están transversalizadas por el juego, por lúdicas que estrechan los lazos entre el docente, el estudiante y el conocimiento.

Catapulta igualmente la unión entre currículo, métodos y modelos pedagógicos, de tal manera que esta triada otorga a la institución y al docente la capacidad de ordenar la ideas, de planearlas y de convertirlas en estructuras posibles de evaluar mientras que el ejercicio práctico va arrojando en el curso del año los resultados que se buscan con competencias comunicativas, análisis crítico del lenguaje, procesos de investigación, desarrollo de experiencias compartidas, formación de las personas y solución de dificultades.

En esta línea, manifiesta que el teatro debe constituir una herramienta transversal en todas las áreas curriculares, apoyado en políticas del MEN que buscan la articulación para el desarrollo de capacidades, de habilidades y competencias en distintos frentes de la formación de los estudiantes, quienes se incorporan a la experimentación, al uso de sus capacidades sensoriales que van desde la escucha, pasando por la observación, la comunicación y la producción ética y responsable de conocimiento, es decir, que los estudiantes y los docentes ingresan a territorios de conocimiento más adecuados a diferentes contextos en las múltiples experiencias de enseñanza que se viven en la escuela.

Por último, (Celis, J. 2013), califica el teatro como herramienta pedagógica en el currículo como una variable pródiga en contenidos, puesto que el arte teatral cobija la imagen, el sonido, la ambientación, el diseño visual, la iluminación, la gestión, la escrituración, la lectura crítica, la pintura, el modelado, el diseño y confección, es decir, reúne todas las artes y las acciones humanas y las pone al servicio de la escuela y otros espacios académicos no convencionales, para que la capacidad de análisis, la reflexión y la producción de conocimiento por parte de los estudiantes sea una constante y no solo en asignaturas específicas de escénicas, sino de las demás asignaturas.

De este modo, el teatro representa variedad incalculable de posibilidades de abordaje de contenidos, fuentes de información, procesos comunicativos, ejercicios de difusión, conversaciones y búsquedas solubles de información -y su manejo- en la vida amplia de las personas que se entrenan y practican una de las mejores fuentes de acceso a las vidas, a los ecosistemas, a las relaciones

interpersonales, a la construcción de proyectos y manejo de situaciones problemáticas. A su vez, el teatro presenta una diferencia marcada en términos metodológicos y de oficio: mientras que el teatro como arte es desarrollado por actores, agrupaciones, compañías, festivales y se comporta como una disciplina y un oficio, se evidencia que los miembros activos del hecho teatral son personas con alta capacidad para leer, comprender y explicar el mundo de manera divergente, pródiga y amplia.

En contraste, el teatro en la escuela es una herramienta pedagógica que acompaña todos los procesos educativos desde la misma asignatura teatral, así como su aplicación por docentes no artistas en otras asignaturas, sin embargo, el entrenamiento teatral y su uso constante por parte de los cuerpos docentes en la escuela, abren senderos para que el acceso al conocimiento y al aprendizaje de formas lúdicas que desarrollan en los estudiantes su capacidad creativa y de análisis, su autoconocimiento, capacidad para leer de forma crítica lo que pasa a su alrededor; permite también, como se colige de las experiencias anteriores, desarrollar el trabajo en equipo y las competencias curriculares que plantea la institución. Así, el teatro ha de convertirse en una experiencia cotidiana para mejorar lo que sucede en el interior de las instituciones educativas en sus distintos niveles.

Finalmente, Celis (p- 48), manifiesta que no todo es color de rosa, pues no todas las instituciones educativas ni todos los docentes están dispuestos a absorber el teatro como una herramienta pedagógica para mejorar sus procesos de enseñanza, pues en sus propias experiencias determinan que sus asignaturas mismas poseen las herramientas suficientes y necesarias para compartir con los estudiantes los métodos y estrategias que deben, quieren y pueden realizar en relación con el currículo; por estas razones, el teatro, como la demás temáticas educativas, es apenas una posibilidad para enfrentar las dificultades o los intereses de los cuerpos docentes en las diferentes instituciones de educación desde preescolar hasta las universidad.

Como cierre, es vital destacar términos claves en estas experiencias previas, tales como capacidad de análisis, trabajo divertido, capacidad para la investigación, solvencia en el manejo de

diferentes herramientas escolares, creación de proyectos y de contenidos, mejoramiento de procesos comunicativos, mejoramiento de las interrelaciones, profundización en el conocimiento de los entornos locales y distantes, desarrollo de habilidades para la observación y la escucha, dominio robusto de los mecanismos sensoriales de estudiantes y docentes, resolución de problemas y aplicación de lo aprendido. En términos generales: el cuerpo, la imaginación, el desarrollo de la memoria, la capacidad de vivir en sociedad, el impulso y crecimiento de las personas y de las instituciones, son apenas algunos aspectos que se ven favorecidos en la escuela cuando se aplica el entrenamiento teatral al servicio de la enseñanza.

CAPÍTULO I: Miradas de cuerpo

*“Voy para atrás pisada por pisada,
Recogiendo el rumor de nuestros pies,
Repensando un silencio, una mirada,
Un toque, un gesto”
Poema: Siempre. Rafael Pombo*

Entender la forma en que se produce la relación con el cuerpo, si alguna vez se ha preguntado ¿Por qué el instrumento por el cual nos relacionamos ha sido tema de investigación? Se hizo desde perspectivas interiores, personales, de contextos cotidianos, de manifestaciones atrevidas y refrescantes; el cuerpo se sitúa en ese mapa donde el acto creativo se desplaza y, gracias a su potencia, tiene la capacidad de transitar en otros.

Interesados en la magia de la docencia, repensamos el manejo del cuerpo como un lenguaje vivo expandido en todas las posibilidades, en todas las alertas y en su interacción con el otro descubriendo, ese otro es el estudiante ¿Cómo nos lee en el aula de clases? ¿Cuántas veces el recelo o la limitación dejó un sin sabor en el arte de aprender? El interés no es regresar a explorar temas consolidados, por el contrario, utilizar la experiencia propia para ofrecer nuevas potencialidades en las maneras en que leemos el cuerpo, el movimiento, cómo se interioriza y cómo su lenguaje tiene la habilidad de comunicar miradas de expansión, renovación, fluidez e intercambio.

En esta aventura, se asume un tono narrativo, sin ficcionalidad, con la sed de descubrir ese cuerpo como escenario de constantes metamorfosis, invitamos a renovar las miradas sobre el cuerpo, ponerlas en tela de juicio para incentivar «un» vivir dentro de él, una complicidad con el acto de moverse para comunicarse, para adueñarse desde los espacios entre los desafíos.

Ese cuerpo híbrido se transforma en un manual de inspiración desde el quehacer artístico, caminando en los recuerdos hasta insertar sus certezas en el ejercicio educativo.

Voces entrecruzan el pensamiento de manera constante, no queremos ser ajenos a sus llamados y las hacemos visibles a lo largo del texto.

Una de las latencias más interesantes que el hombre ha imaginado en la investigación, es el cuerpo. El cuerpo como concepto se ha desarrollado durante muchos siglos; determinarlo en categorías, buscar su clasificación, interceder en sus potencias y debilidades, ha sido la constante de muchos académicos o simples admiradores de la imagen y el desarrollo del aclamado “cosmos” del cuerpo.

El cuerpo se habita, se mueve, adquiere una presencia, un ritmo, una entonación en los lugares donde se mueve, es autónomo, es potente y sin dudar, se evidencia como forma de manifestación viva.

El hombre, durante décadas, se ha interesado por la definición del cuerpo como un concepto universal, como una herramienta se le permite “encarnarse” y ser integrado dentro de una mirada social como una declaración de lo tangible y como el componente imprescindible para aclamar su existencia.

En la expansión científica en las regresiones emocionales e intelectuales en un aire espiritual, en un «peso» siendo aclamado por la ley universal de la gravedad, en la extensión de los órganos dando pasos sobre la tierra húmeda, en el ensanchamiento de unos brazos tocando el cielo y en un aliento sin detenerse, el cuerpo se constituye en un enigma pomposo donde es imposible pasar inadvertido, donde se es retado para pensarlo desde los niveles más impetuosos, hasta llegar a los indescifrables.

El silencio del salón de clases 701 se ve irrumpido por un grupo de veinte estudiantes de la licenciatura en educación artística -el 701 es un aula en cualquier lugar del mundo o de la imaginación o real- la razón: una clase de teatro, que tiene como herramienta básica de trabajo, el cuerpo; en la búsqueda de un referente teórico para tal materia apareció Michel Serres, (Francia 1930-2019), filósofo e historiador de las ciencias; una publicación en particular llama la atención: *Variaciones sobre el cuerpo*. En el libro, Serres recurre a las variaciones desde **la metamorfosis, poder, conocimiento y vértigo**. Serres, M. (2011).

En la **metamorfosis**, nos lleva por ese universo del animal y el hombre, “¿Cómo hemos podido olvidar esa relación elemental y animal con el mundo?” (p. 32). Nuestro cuerpo como imitador, el acto de “jugar a ser” desde lo zoomorfo, un punto de partida desde lo primario, lo visibilizarían desde los sentidos; el acercamiento del ser humano con el placer, con el gusto, con la dicha y, en contraposición, están el miedo, el pánico. Para ello, recurre al movimiento del cuerpo como las posibilidades desde la anatomía. En el **poder**, ¿es posible controlar el cuerpo desde algunas prácticas como los deportes, el teatro, la danza o desde la alimentación? ¿Qué debilidades nos habitan? ¿Qué dolores experimentamos? “El cuerpo sigue siendo el soporte de la intuición, de la memoria, del saber, del trabajo y, sobre todo, de la invención” (p. 51) ¿Existe un cuerpo virtual? ¿Dónde? ¿Cómo se llega a él? ¿Está el ser humano enmarcado en un cuerpo? Y el olvido ¿Cómo se hace tangible? ¿Se puede olvidar el dolor? Y el cuerpo ¿Se puede olvidar? En el apartado referido al **conocimiento**, aparece la cultura como un cuerpo que influye en el desarrollo, la memoria ¿Dónde queda? ¿Cómo es? ¿Cómo almacenamos saberes, sentires? ¿Cómo se construye la memoria corporal? Y en **vértigo**, nos lleva por ese cuerpo entre la naturaleza y la tecnología ¿Cuál es el límite del cuerpo? Ponerse en pie, correr ¿Cómo se hace posible tal cosa? Y la experiencia desde lo personal ¿Qué es? ¿Se hereda? ¿Se construye? ¿Cómo? El cuerpo como un todo del ser que nos permite vivir, subsistir, cambiar, transformar, evolucionar, y la formación y los desafíos de la vida desde nuestro motor visible, el cuerpo; que, según Serres, se construye mediante la “experiencia” pero sobre cualquier otra cosa, con “el entrenamiento”.

He aquí un punto de partida para los estudiantes recién llegados al aula de clases 701: –Conquistar con el cuerpo el espacio escénico sin pensar los movimientos; – ¿Qué opciones de desplazamiento brinda el cuerpo para tal hazaña? Aquí está “mi cuerpo”, listo, abierto, flexible, despojado de las ataduras de la razón para que lo prevenga y contenga, de allí en adelante la ganancia será dada por el grado de desafíos e incertidumbres del cuerpo lanzado al vacío. Desafíos que se tienen que sortear a lo largo de la vida en el encuentro con la creación. “**¿Recuerdas el día en que**

abandonaste el vientre de tu madre, y cómo un llamado agudo te sacó de tu baño tibio, solitario y adormecido?" (p. 121), entonces, una y otra vez la imagen del recién nacido, del niño que sin saber nada y sabiendo todo aparece en escena; con beneplácito o sin él, tiñen sus pies sobre un papel incólume para ser transformado en ciudadano perteneciente a otro cuerpo, al de la sociedad; con las primeras vacunas entran a su ser cuerpos externos para repeler cuerpos extraños; lo identifican, rotulan y, así, a lo largo de su vida lo marcan una y otra vez ¿Cuántas marcas tienes en tu cuerpo?

(Deleuze, G. 2016) nos aporta con sus reflexiones en torno al tema del cuerpo, para acrecentar las reflexiones teóricas desde una mirada pertinaz donde el cuerpo es un detonador de la vida:

Los cuerpos emiten pasiones y tensiones, están cargados de la motivación externa y de relaciones con otros cuerpos en un tiempo determinado, esto es que lo que percibe la persona lo recibe en tiempo presente y es allí donde se hacen las tensiones y la construcción relacional, por ello es importante que ese contacto que se tiene con el otro marque experiencias significativas y, en nuestro caso, efectivas para la construcción de mejores calidades de vida, por eso, cuando en San José del Peñón se plantea un juego teatral donde esté involucrado el cuerpo, sucede en el arroyo, en la calle, a la entrada de la casa, sobre el árbol, en las carreteras imaginarias, en la cocina; pues estos son también espacios pedagógicos, transformaciones del aula de clase, espacios no convencionales para la educación. Esas relaciones, según Deleuze, superan el cuerpo físico y hacen parte de constructos que van más allá de lo corpóreo, son una relación con la vida misma aprendida en un instante físico emocional y proyectada al futuro en forma de experiencia.

Esa mezcla entre cuerpo, afirma Deleuze, impregna las maneras de sentir, de percibir el mundo; uno queda como de otro color o con otro aroma cuando se relaciona con el cuerpo del otro, con las palabras del otro, con los conocimientos del otro, y es allí precisamente donde el cuerpo es una herramienta para la construcción de un mundo más atractivo para las personas; es por eso que los espacios que habitamos y la gente que nos ocupa, merecen que la mezcla sea una semilla que germine

en felicidad, que recorra el aula o la montaña o la casa como un aporte para ser mejores. (pp. 9-10). Por su parte, Jean-Luc Nancy, en su libro *Ser Singular Plural* (p. 21) dice que entrar en contacto es compartir el sentido y que no es que el uno esté dentro del otro, sino que la unión es precisamente eso, unión, es decir, que ahora son un solo cuerpo lector de lo que pasa alrededor, que le da significación a lo que ve y percibe. Es allí en ese tipo de relaciones de simbiosis en donde se construye el espacio de vida lleno de los sentidos colectivos que se pretende establecer para que los cuerpos de los otros tengan presencia vital por muchos años, para que lo tradicional supere la barrera de los tiempos, y para que el juego teatral mediante el uso del cuerpo genera imágenes y memorización de las maneras en que se puede vivir mejor.

Foto 1: *Los pies de mi hijo*



Foto de Henry Villalba M. Muestran las huellas de los pies de mi hijo el día en que la Registraduría dio el certificado de “Nacimiento”, un estado de nostalgia y alegría nos llenó el alma.

“Así, el esquema corporal se adquiere y expone, se almacena en una memoria viva y olvidadiza, se mejora y se refina” (Serres. 2011. p. 77).

La concepción de cuerpo se transforma en una mirada incapaz de entrar en intenciones estáticas, el cuerpo es esa elocuencia demostrativa de un impulso natural, un aire capaz de apreciar una realidad bilateral; esta esencia corporal permite construir el mundo circundante del espíritu. El cuerpo hace relación a un sujeto en vida, único, preciso, donde la observación y contemplación del mismo universo ha puesto una estructura perfecta.

Acercarse a Michel Serres fue un llamado, cuando el libro vive en una biblioteca y uno se acerca a ella, se disponen los sentidos, el cuerpo se embelesa con el silencio; la mirada debe rastrear movimientos casi invisibles, la nariz debe elevarse pocos grados y en comunión con el maxilar superior moverse suavemente, hay que saborear el aire, estar alerta, sin pretensiones -pero alerta- porque algo débil e indescifrable es un buen comienzo para saber que un autor, título o personaje quiere generar contacto contigo: te seduce, te envuelve de cualquier manera y se hace sólo para ti; en nuestro caso, Serres llegó por pura provocación, por un intermediario (muchas veces también sucede), alguien lanzó al vacío su nombre; terminó anotado a tinta salteada en una servilleta, de allí en adelante han sido conversaciones profundas y preguntas, muchas preguntas.

A veces nos parece verlo sentado en una esquina de uno de los pueblos de los Montes de María en el Caribe colombiano, representado en «mi padre», un campesino que, a los 93 años, sigue reclamándole al tiempo sus años de existencia marcados ya en su cuerpo; cuerpo pausado, cerrado y abierto al mundo cuyos pliegues cuelgan al ocaso de los años, la tierra en las uñas parece ser su gran trofeo: las mira y sonríe buscando tal vez algún destello de sus años pasados, de vez en cuando lanza puños al aire intentando darle a su futuro próximo puños que ya no alcanza a cerrar; sus manos curtidas se pasean por una liviana barba (de medio día) y se despliegan al firmamento de su existencia, él trae escritos en su piel textos de añoranzas y batallas centradas en la tierra, la complicidad con otros

labriegos y el encanto de un perro y un burro que lo han acompañado en el tejido de sus realidades. Pero ¿Cómo un trabajador, jornalero, sin tierra propia y viviendo inclemencias y suavidades de la naturaleza construyó una relación con ella? ¿Cómo aprendió a moverse ante tanta adversidad? ¿Cómo fue construyendo su cuerpo y las relaciones con él?

Foto 2: *Mi padre, Ismael Villalba, regresando de labrar la tierra*

sobre el medio día



Foto: Henry Villalba M. “El cuerpo sigue siendo el primer soporte de la memoria y de la transmisión” (Serres. 2001. p. 85).

Las fuerzas de las narrativas antiguas nos revelan un interés seductor por los estados del cuerpo según sus contextos históricos, el cuerpo desde sus impulsos rebeldes ha librado una batalla constante para salirse de un parámetro netamente “objetual”. El cuerpo puede ser “objetivado”, convertido en conocimiento científico, pero entonces: «hemos percibido claramente que nosotros sentimos tal cuerpo y no otro cualquiera» (Spinoza. 1988. p. 80).

¿Es posible entonces nacer sin cuerpo?, no, ya que las acciones humanas están mediadas por relaciones de corporeidad. Existe una fuerza inherente en el ser humano, lograda desde antes de su nacimiento y mantenida a través de los años; el decisivo impulso para nacer se da desde una fuerza compartida, progenitor y madre, y que este mantendrá incluso en sus momentos de reposo, ¿acaso el cuerpo no refleja un pulso constante que lo ate a la realidad? Una alerta constante se incorpora al cuerpo, capaz de enviar mensajes todo el tiempo, mensajes descifrados por el cuerpo y muchas veces no tenidos en cuenta: párpados pesados, hormigueo en manos y pies, várices, etc. ¿Somos conscientes del fluir de líquidos, del aleteo constante del corazón, del movimiento incesante en la sien o de la respiración que se va incorporando desde lo más externo hasta lo más profundo del cuerpo?

Serres camufla y abre sus posibilidades a los cambios y transformaciones corporales dependiendo de las circunstancias, mientras nos aduce al mundo de las “metamorfosis” como si todos experimentáramos la conciencia del cuerpo a través del movimiento, como si todos reconociéramos esas singularidades de nuestro cuerpo, pero nos regresa al presente nuevamente y nos tranquiliza diciendo que es posible si disponemos, entrenamos y arriesgamos desde nuestro hacer, para ello nos pregunta una y otra vez; mientras nos interroga acerca de lo que puede el cuerpo; pero entonces ¿Quién pertenece a quién? ¿Somos herederos de una historia, de un cuerpo que se mimetiza y adapta a las circunstancias, o somos producto de un devenir social? ¿Se puede transformar uno u otro? Quién sabe... Creemos que sí.

Foto 3: *Mi hermana Minides, preparando dulces de papaya en San José del Peñón en los Montes de María, en el retorno después del desplazamiento*



Foto: Henry Villalba.

El desplazamiento se dio por los miedos de la gente. Lo asociaron con la idea de García Márquez cuando escribía que “algo grave va a pasar en este pueblo”. Pero en el Peñón, luego de la salida, fueron muchos los que regresaron.

Tantos prismas salpicando nuestras preocupaciones y nuestra fascinación por ese cuerpo que nos fue entregado en dicha y libertad cuando miramos nuestro cuerpo, cuando observamos el cuerpo del otro se nos salta a la memoria una experiencia nítida de sentidos, de movimientos y de existencia. Todos, alguna vez, hemos sentido la extrañeza frente al espejo, un mareo subiendo hasta la garganta, una pregunta que se vuelve etérea y nos desliza a lo colectivo, “todos tenemos un cuerpo” ¿Es el cuerpo una “cosa”, un instrumento permitiéndome vivir una experiencia corporal desde una energía vital? “No tenemos” un cuerpo, sino que “somos” corporales porque ser corporal no quiere decir que el alma le esté añadida a una masa llamada cuerpo, sino que el sentirse el cuerpo esta de antemano contenido en

nuestro sí mismo (Heidegger. 2000. p. 103). El cuerpo ha sido malinterpretado como un mero cuerpo físico, se le reduce a un organismo con vida para aliarlo a la masificación negando su naturaleza mística y, olvidando miles de terminaciones nerviosas y sensibles nadando dentro de él, «no estamos en primer lugar ‘vivos’ y después tenemos un aparato llamado cuerpo, sino que vivimos en la medida en que vivimos corporalmente. Este vivir corporal es algo esencialmente diferente de un mero estar sujeto a un organismo» (Heidegger, 2000). El cuerpo nos permite entrelazar nuestro habitar en el mundo, a través de ello fomentar una relación transparente y cargada de significancia con los objetos, con las narraciones silenciosas de todo lo constituible, con el universo; soy consciente de ese cuerpo mareado frente a un espejo, de ese cuerpo tembloroso ante una puesta de sol, de un cuerpo afligido ante el baile de árboles despojándose de sus cabellos y de ese cuerpo formado de fractales luminosos tocando la carne de un verso.

1.1 El cuerpo de los campesinos

Serres me ha permitido conversar con los campesinos, observarlos, experimentarlos en sus cotidianidades, sentir cómo sus cuerpos vaporan la esperanza en la partida y llegada del campo, la relación perfecta en su andar, el trasegar con los impulsos al montar en un animal: el burro, mulo o caballo, o cómo se convierten en uno solo con el azadón, machete o cavador; sentir cómo en la relación con la tierra sus cuerpos se compenetrán, se elevan, se acomodan al llano -perpendicular a la montaña que se conjuga con el cielo-, campesinos que en la cima parecen caminar por el filo de la existencia y sin embargo, cosecha al hombro, se mueven con tal seguridad seguidos tal vez por el mapa que traen en una memoria corporal prodigiosa; Serres lo vuelve drástico cuando dice **“¿De dónde viene, entonces, la intensa sensación de seguridad que experimentan aquellos que se entregan tranquilamente a una pasión considerada peligrosa?** (Serres. 2011. p. 31) ¿Acaso no arriesga la vida el campesino en la serpenteante incertidumbre de las montañas? Y, ¿qué pasa al atravesar corrientes de agua que,

salpicadas por el rumor del cuerpo, lo exploran y se ajusta a su textura, corrientes grandes que implican cierta pericia para no ser arrastrados?, ¿se entrena el campesino para tal hazaña o es el instinto de supervivencia que le advierte la certeza de los caminos posibles?

Foto 4: *Dionángel Meléndez, campesino de San José del Peñón en los*

Montes de María en el Caribe colombiano.



Foto de Henry Villalba. En esta imagen aparece Dionángel Meléndez, campesino, cuando le digo que su cuerpo se acuerda de las posturas que debe tomar para no fastidiarse, Dionángel sonrío.

¿Por qué el cuerpo de los campesinos responde de manera natural a la exigencia del campo y no el cuerpo de los docentes o de los estudiantes del salón 701, que también son parte de mi interés? Creo que es por la autenticidad, los primeros recorren la tierra palmo a palmo, su cuerpo se fusiona con ella, viven la geografía a dos o cuatro patas, conversan con la tarde, hablan con el clima, maldicen y sonrían

con la buena lluvia, dibujan en el arado esquivas de esperanza; ese señor que ritualmente se acucilla frente al fogón de leña y con un grito provocador lo ánima a prender y después cuando hierve el tinto en la olla vocifera a todos los vientos los prodigios de la naturaleza.

Ese mismo cuerpo que, en resonancia con su voz, construye magistralmente un soliloquio vivaz que proyecta un porvenir. Es el campesino que, conversando, fecunda el seno de la tierra y la invita a parir una y otra vez. Lo sabemos porque lo hemos vivido. En tanto, con los segundos: con el cuerpo de algunos profesores en el aula de formación, nos asaltan tardes oscuras, muchas veces predicen su andar, erguidos (como para que las palabras toquen el techo y reboten) conquistan la blancura de su audiencia, ¿vive acaso el docente corporalmente en el aula de clases en un laberinto? O, ¿la singularidad de su cuerpo le permite crear desde la libertad? Lo sabemos por experiencia real.

Con los estudiantes del 701 nos dejamos seducir por sus vocaciones, jóvenes intrépidos, desafiantes de palabras, otras veces lo hacen desde el cuerpo que, se transfigura en el sentir de una pedagogía viva, y eso nos encanta; sin embargo, más allá de ese derroche de energía que traspasa desde el cuerpo, más allá de ese olor a sudor, ellos, los del 701, se quejan de sus tareas, trasnochos, madrugadas, trabajos para “costear” su manutención; mientras los vemos aquí, nos preguntamos una y otra vez acerca de su conciencia corporal, ¿les habrá llegado ya?, ¿entonces en qué momento, cómo, dónde, por qué y para qué se teje la conciencia del cuerpo?, es muy temprano para ellos ¿En qué instante se da ese clic? ¿En qué suspiro se está listo? ¿Es la conciencia del cuerpo un estado?, ¿un momento?, ¿un clic en el tiempo?, ¿una revelación?, ¿un llamado?, ¿un saber?, ¿un entrenamiento? ¿Aparece desde el sentir?, ¿desde el hacer?, ¿desde el ser?, ¿es consecuencia de algo?, ¿dónde están mis límites corporales?, ¿existen? Y, ¿nuestras fortalezas desde lo corporal?, ¿somos conscientes de ello? Somos cuerpo porque somos en el cuerpo, aquí lo sentimos, lo vemos, lo palpamos, lo jugamos, lo cambiamos, lo seducimos, lo vivimos a diario en cada verso, en cada risa, en cada suspiro, en cada latir.

“El hombre, tras observar la creación del demiurgo en el fuego, quiso a su vez crear y el padre le concedió su deseo” (...) “pero el hombre cuando vio su forma reflejada en el agua, se enamoró de ella y deseo habitarla, al punto su deseo se hizo acto y habitó la forma irracional; la naturaleza acogió a su amado, lo envolvió por entero y se unieron, pues se habían enamorado, como consecuencia, si los comparamos con los animales terrestres, el hombre es dual” (Jáuregui. 2022. p. 10).

¿Somos una chispa flameante en ese reflejo ancestral? La seducción fue un imán tan potente que nos alejó de esas experiencias de cuerpo inerte, divino y alejado del dolor; ¿es la inmortalidad un sabor espeso de delicias que nos complementan en el cuerpo? El cuerpo es el vehículo andando por trayectos inesperados, busca las maneras de integrarse en huellas imborrables del tiempo, se dirige ante la bruma de lo indecible, cuenta con un espejo, ese espejo hecho de obsidianas, de los ojos del otro, esa silueta oscura armando un entramado ¿Cuerpo, nos invitas, nos entregas a la tierra? Es el cuerpo lo indomable, trata de escapar y busca su elemento identitario en su autenticidad rebelde.

Yo, habito este cuerpo desde hace más de cincuenta años, no recuerdo todo, pero vivo aquí; esta piel mía la he mudado con el clima, colores, olores y texturas; la han salpicado puntos rojos, blancos, grisáceos, verdes y violáceos; la he visto en estallido, hundimientos, planicies, mesetas; este cuerpo obediente y desobediente se ha movido en el tiempo y con el tiempo; casi lo controlo, pero se escabulle como gato en techo de primavera, se alarga, se encoge, se limita y potencia en huir y regresar, se acurruca y estira; se encapricha y relincha para reclamar su estado. Este cuerpo lo he mirado fijamente: de frente, le reclamo y me conformo, lo he olido, saboreado, pellizcado, mordido; lo he maldecido, lo he amado; pero también habito mi adentro, muchas veces lo he sentido vibrar; palpitar, sangrar, desdoblar, erupcionar, lo he sentido jadear y sosegarse. Muchas veces sonrío o me sonrojo afuera con los sonidos del adentro; pero el intermedio, ¿dónde queda?, ¿quién lo habita? Ese terreno entre el adentro y el afuera ¿Cómo es?

1.2 Mi cuerpo dormido

Pero evoco la noche anterior; cuando nadie me ve, exploro mi cuerpo; de lado, raspo contra las sábanas el dedo pequeño del pie, allí está, logro sentir los talones que resuenan en el cuarto, siento las nalgas, la espalda, la corona de la cabeza rozar con la almohada; a veces los dedos juegan en el aire, se niegan a tocar la oscuridad, hasta que se cansan y caen; de soslayo, doy saltos, entro a un vacío inconcluso, pienso que ellos -los dedos- son como hijos del viento, alados, volantes y desafiantes de la noche; siento las uñas de los dedos de los pies que se abren hacia el colchón, las rodillas dibujan círculos imperfectos, el sexo se expande, el ombligo logra comunicarse con la tierra, las tetillas rozan la noche; siento temblar el aire que entra y sale por la nariz y los hombros que entre las fronteras de la almohada y el desnivel que causa acomodarse; creo sonreír o divagar; aleteos pesados sacuden la noche, la veneran; otras veces parece que no duermo, pero duermo, estiro el brazo, toco con la mano mi espacio de libertad, entonces vuelvo a dormir; yo, el Hermes, el del cuerpo alado, el que lanza nostalgias a la noche y la vuelve clandestina; el de arrullos que se cuecen en el plexo de los olores, el capaz de desnudar las sentencias, flaquear a las circunstancias, el dador de placer, el poeta, el de la metáfora amplia y cuerpo liviano, el soñador, el del cuerpo presente y ausente; ese mismo que 'aciaga' las madrugadas para volverlas cómplices; a ese que de vez en cuando se le adhieren a la piel aromas que repelen la soledad y se vuelven como palabras sueltas que van y vienen sin sonoridades que me obligan a pulsaciones inciertas, disímiles como picazones simultáneas, me obligan a disociar lo que soy y tengo, me descontracturan el afuera, todo suena, se mueve, es cuando siento ojos en los pies, el talón por la frente, la boca en las rodillas y así recobro el dulce sabor de la misma noche en que duermo.

Mi cuerpo, capaz de ser trascendido, manipulado, llevado a las formas conocidas, es innegable; su capacidad para pertenecer a las estructuras de la conciencia, ser insertado en el mundo calificable; puedo llegar a esa intimidad y reconocimiento del cuerpo en la contemplación, la mirada del otro; ¿esa

mirada dónde me posiciona? Tengo la capacidad de reconocer esa imagen dibujándose en el espacio concreto donde se aloja ese, legítimo, parte del organismo colectivo.

1.3 El cuerpo de mi hijo

Mientras converso con mi hijo, aún pequeño, veo su mirada, leo sus movimientos gesto a gesto, paso a pasos conquistados; pero ¿cómo lo ha hecho?, ¿cómo sedujo el gateo, la parada, caminar, el equilibrio; retar y retarse a permanecer sobre un pie una y otra vez adueñándose del espacio escénico de la “golosa o peregrina”?, nacemos, crecemos, a veces nos reproducimos y morimos, sentencia y placer al tiempo; a cada momento, a cada etapa nos involucran posibilidades que alimentan o desnutren el andar. El cuerpo que emerge el primer día, que, arrojado a un mundo sin límites, es despertado por adulaciones y sinsabores, lo lanzan provisto y desprovisto de opciones para la vida.

Foto 5: *Mi hijo y sobrino, un baño bajo el agua lluvia en los*

Montes de María



Foto de Henry Villalba. “Y después, como sin saberlo, reproduce esas series de posiciones con mayor rapidez de lo que las asimila; mima, almacena y recuerda” (Serres. 2011. pp. 82-83).

1.4 El cuerpo de mi hermana y sobrino

Mi hermana, a cierta distancia de mí, libra una conversación con mi sobrino: por los gestos, expresiones y manoteos del joven, parece exigir su espacio de encuentro con sus amigos; exige su espacio de libertad y propia locomoción. Es apasionante sentir la expresión a lo lejos, como renacuajos en el estanque, liberan impulsos extraordinarios; pero entonces, ¿quién nos da el estímulo para nacer?, ¿de dónde viene?, ¿cómo se gesta? Y, ¿qué papel cumple el cuerpo en esa decisión?, ¿de qué nacimiento estamos hablando? **Serres** deja una imagen perfecta para la ocasión:

“Entonces como un pollito que quiebra con el pico la bóveda del huevo o como un canguro adormecido que se libera de la bolsa paterna y se despierta sobre sus patas traseras, del mismo modo, para nacer como hombre, bípedo erecto o niña en marcha, nuestro antepasado cuadrumano tuvo que romper esa membrana...” (Serres. 2011. pp. 32-33).

¿Es necesario entonces romper algo para nacer? ¿Es crecer un nuevo nacimiento? ¿De qué manera se rompe esa membrana? ¿Qué es entonces la libertad que nos permite tales hazañas? ¿Es esa que fortalece el encuentro y las relaciones de cuerpos en un contexto determinado enfrentando ‘ires y venires’? ¡Mi forma particular!; ¿qué decisiones he tomado hasta aquí?, ¿qué libertad?, ¿con qué autonomía caminamos y quién da el sello para pertenecer a ella? O, ¿acaso se refiere a nuestra corporeidad y nuestra relación con otros entes?

1.5 El Cuerpo de nosotros

Nosotros, los niños y jóvenes de entonces, los llevados a la pileta para que por medio del agua rompiéramos el mal de la humanidad; nosotros, los del cuerpo ungido por el santo crisma que nos imprimió el carácter de la ritualización y que nos acompañará a lo largo de la historia; nosotros los que fuimos conducidos por el buen camino, los impuros, a los que nos llevaron a reconocer, desde la cabeza gacha, la grandeza del cuerpo celestial para conocer.

El cuerpo hincado que se visualiza en un tiempo, el que pierde la mirada en algún punto del infinito inmaculado; la imagen que frunce el ceño, acongoja el pecho y frustra el cuerpo para buscar recompensa.

1.6 El cuerpo de ellos

Ellos, los de a pie, los de la sonrisa en la cara que se irradia al universo, los curtidos de olores y sabores, los de textura áspera y blanda, los de oídos finos y habla distraída; ellos, los de dulzura en la mirada y crueldad en lo no dicho; ellos, me trastocan el alma ¿Cuál alma?, ésta que vive con cada quien; ellos, los divergentes, los singulares, los libres, los de cuerpo abierto de par en par; ellos, los llamados a transmutar el mundo, hacen parte de nosotros. Pero entonces ¿Cómo se puede precisar el cuerpo? Vuelve Serres y confiesa: ***“el cuerpo humano puede definirse, lisa y llanamente, como las metamorfosis posibles; si no las ejecuta a la perfección, sabe simularlas o mimarlas”*** (Serres. 2011. p. 131), es esa metamorfosis la que nos permite el acto de “jugar a ser” de que tanto nos habla el juego dramático: ahora somos un gato, ahora una silla, un pez, un pedazo de luna. ¿Quiénes somos?, ¿quién eres?, ¿quién quieres ser?

Ese cuerpo que se mueve entre el animal y el ser humano, relación que a lo largo de los tiempos podemos encontrar en personajes maravillosos, personajes que juegan a la transformación, personajes que de día son unos y por las noches los encontramos transfigurados en cerdos gigantes, perros con ojos vidriosos, aves que al pararse en los techos de las casas son capaces de estremecer los cimientos. Personajes de cuerpos posibles que habitan nuestros mundos posibles; ellos que, como perros ovejeros aseguran el rebaño que juguetea a las afueras de la tarde en busca de la muerte poética.

La feminidad, el cuerpo capaz de hacer de él contenedor de expansión, se ha metamorfoseado ante los ojos del miedo ¿Tememos a los alcances de su fuerza, de su configuración, de su independencia? Ese maestro sirviendo a esa mente divagando, ese tronco con piezas impulsadas en

extremidades conjuntas, con intenciones exactas; es un reto constante a nuestra perspectiva de “divinidad”. Y esa feminidad entregada a una etiqueta superficial ¿Cuántas moléculas del acto creativo tienes rodando en el cuerpo? Crear es el impulso mismo de la expansión donde no podemos fiarnos de una simplicidad adyacente, la fuente creativa elige los cuerpos de la creación para mutilar su fuerza.

1.7 El cuerpo de mi abuela

Ella, mi abuela, era sacadora de piojos, a veces reales, otras veces imaginarios, se sentaba en un taburete apoyado sobre un horcón de madera a la entrada de la casa, con un gesto nos invitaba, nos acurrucaba entre las rodillas y empezaba a enhebrar y desenhebrar el cabello, cada jalón se acompañaba de, *-Había una vez*; ella, menuda de figura, curtida por el tiempo imposible, olía a kerosene, alcanfor y vick vaporub; con sus mezclas sacaba de la naturaleza la esencia del alma para volcarla sobre su cuerpo y los cuerpos que los años y las dolencias querían atrapar; tenía una cura para los dolores de huesos, muelas, cabeza, pantorrillas, piernas, manos. Como agradecimiento inclinaba su cuerpo al infinito como conversando con la luna; conocía sus movimientos, sus etapas, su metamorfosis: la abuela no tenía necesidad de asomarse a la ventana para saber si era menguante, le bastaba con sentir el hilo de los vientos para saberlo, era dueña de su cuerpo y de su mundo.

Foto 6: Mi abuela, Juana Contreras, en los Montes de María, Caribe colombiano; mujer capaz de caminar a tientas por las noches

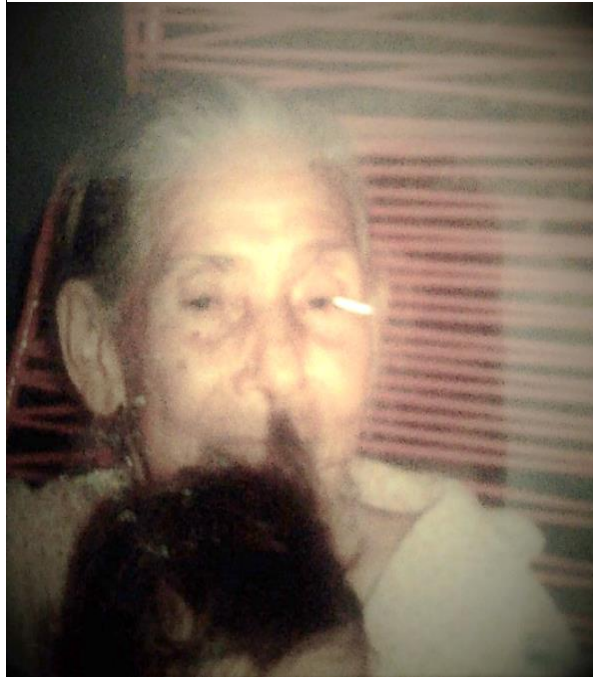


Foto de Henry Villalba

¿Cuántas metamorfosis puede el hombre ejecutar sobre su cuerpo? Adentrándonos a las posibilidades del cuerpo como vía de transformación, no sólo debido a los ciclos naturales marcados por un pulsar netamente biológico, sino a un amplio espectro del cambio corporal; el cuerpo posee todas las herramientas a su alcance para ejecutar interacciones inimaginables. El encantamiento, el sortilegio, el conjuro y la magia capaz de valerse de elementos propios de la tierra y de una sapiencia ancestral innata, crea una atmósfera capaz de entrelazar sus pulsaciones zoomorfas, su contexto y el mensaje entre líneas que ello supone.

La idea del otro en uno, la idea del otro yo, el doble, es una mirada curiosa y embellecida con el tabú. Al parecer, todos los individuos somos capaces de trabajar y manifestar desde el reconocimiento

del cuerpo, una envoltura que se vale de lo zoomorfo, todos poseemos ese otro yo, un doble, y es él el encargado de brindarle herramientas de libertad y exploración a una capa de aquello que nos constituye, en este caso, el cuerpo como un recipiente operado en acciones difíciles de comprender ¿Qué sería del cuerpo, ese envase de cristal, si se desnaturalizara el mundo impuesto y razonable?

1.8 Mi cuerpo

Ese que camina hacia mí sin camisa que lo ate al presente, que va descalzo por las constelaciones haciendo piruetas interestelares y alarde de su juventud, soy yo, ese que de vez en cuando suelto, divago con él; ese me apresura en las decisiones y llamo a la compostura; ese, capaz de desafiarme en público con un abrir de brazos y una altivez en el gesto, ese que abanica el cosmos con cada movimiento, se burla de mí, de mi intimidad, de mis pasos contados (para no sobrepasar los impulsos eléctricos del miocardio), ese se burla de mi piel aplanchada por afeites de moda, de mi rutina y postura “cliché” en el gimnasio; a ese lo he visto sudoroso, lo he sentido, olido, saboreado, experimentado; lo he reído y llorado, lo he aconsejado y no me ha escuchado ¿Es ese, acaso, un relámpago en el recuerdo o alguna queja de mi juventud? O los años se me han pasado de manera fugaz y no supe dónde abandoné la frontera, mis fronteras, cómo ese cuerpo juvenil me fue alcanzado por los años y heme aquí llegando a la edad cuyo peso me cae en todo mi ser.

Foto 7: *Yo, en los Montes de María, en una fuga de silencio después del desplazamiento del pueblo que me vio nacer*

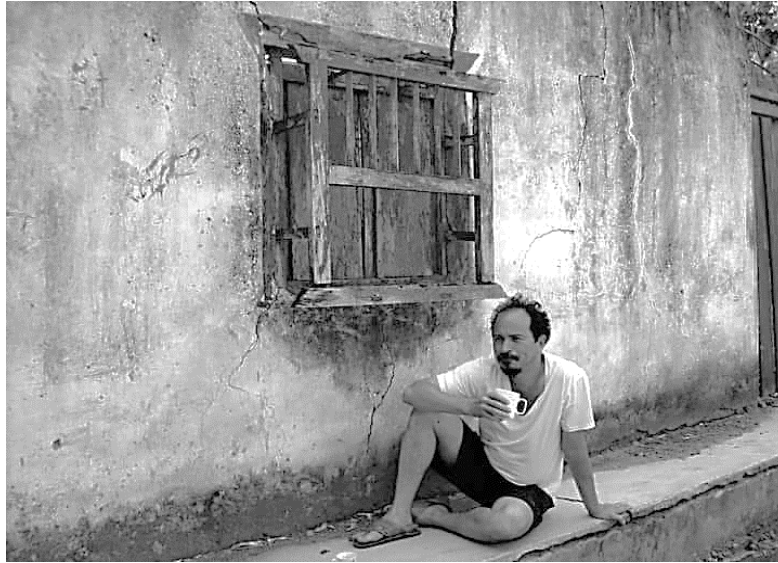


Foto de Shirly Meléndez.

Cuando regresamos de viaje -muchos afirman lo mismo- quieren mostrar lo que tienen en la memoria, esos mapas que quedaron tatuados en el interior de cada uno, para que los que no fueron, sepan que yo estuve allí y que me agradó muchísimo.

Ese olor a cuerpo independiente, a una sombra llena de carne moviéndose por la esfera circundante, un soplo de preguntas lo integra, las sombras lo llevan a otros niveles; su forma sigue predominante, se muestra invadido por incógnitas, por enigmas, por cortes obligando mirar las extremidades ¿Qué pasaría si ese cuerpo tangible se saliera de esa configuración que nos resuena de manera tan natural? Invadidos por su seducción, el cuerpo parece ser creado por algo más, una fuerza íntegra invisible para los ojos cerrados del hombre común, un impulso sanador llevado hasta la conciencia, “el hombre parece ser hecho” (Sartre, 2013. p. 665) en ese hacer hay una suerte de compromiso fáctico en este mundo; la libertad y la responsabilidad de su existir cuentan con ligamentos

invisibles en la intencionalidad de una “conciencia presente” donde sus tintes pueden dirigirse a lo reflexivo, o lo contrario, su incoherencia en el accionar ¿Cómo no hacerlo?

1.9 El cuerpo despojado

Se robaron sus pasos y lo mandaron a caminar hacia lo desconocido, proclamaron sentencia silbando cada mirada (como claves descifrables para sembrar miedo) echaron anclas a los pies para que el agua llenara cada órgano poro a poro, condenaron cada impulso, clavaron sus carnes, astillaron sus huesos contra piedras, maldijeron cada cuarta de tierra, tildaron los cuerpos no nacidos y los proclamaron no venideros, pasaron llenando en costales cuerpos hechos de recuerdos y un olor a barro rojo salpicó el cuerpo azulado de las tardes, arrugaron las sábanas tejidas con retazos de tela. Mucho tiempo después seguimos encontrándonos con cuerpos impávidos, que caminan corroídos por la nostalgia, con un halo de melancolía en el andar, el ruido les hizo recoger sus alas; sin su voz adormeció el afuera, todo fue recogido, arrugado; mutilado cada recuerdo y los cuerpos llevados a su mínima expresión y, sin embargo, su adentro sigue buscando una ventana cierta que no genere sospecha o dualidad para poder medio asomarse y susurrar.

El cuerpo se presenta como una construcción sacada de una ficción maravillosa, cada parte integrante en él rinde atracción enfatizada a los “apetitos naturales” que son imposibles de controlar, comer, descansar, moverse, hidratarse en la rebelión; un conjunto de manías en el amor, elementos primordiales para nuestro accionar en el mundo, dependiendo de las estructuras de la conciencia. Percibimos las cosas desde una exterioridad proyectada en el interior, dentro de esa realidad nos juzgamos, nos comunicamos, nos miramos sin tapujos, sonreímos, batallamos en una búsqueda, inhalamos los sabores de las extremidades, los guiños del mundo.

En algunos momentos da las sensaciones de: como si extraviáramos la mirada de nuestro propio cuerpo, como si lo metiéramos en una burbuja al devenir del mundo, como si lo ‘desenfrentáramos’ de

las realidades, olvidáramos las señales y elementalidades que él nos manifiesta; olvidamos la inherencia a nosotros mismos y lo volvemos utilitario, como contenedor de alimentos, como lienzo de tatuajes o maquillajes, como mostrador de telas y bisutería, como vendedor de placer, el instrumento de exhibir, de mostrar; ¿nos hemos preguntado por su memoria, su flexibilidad, vitalidad, historia por su saber, por su poder? No lo sabemos.

El cuerpo traza senderos ¿Qué tanto permitimos a ese cuerpo que, con su “intuir” nos puede llevar por lugares ya explorados?

Pero, ¿de qué o cómo está hecho el cuerpo de los estudiantes del 701, el del campesino, el de mi padre, el de Serres, el de los profesores, el mío, el del hijo, el del sobrino, el de nosotros, el de ellos, el de la abuela? ¿Tendremos que fragmentarlo para entenderlo? No, los preferimos así, enteros, únicos, disímiles, singulares; así lo comprendemos mejor.

Luego de este relato de lo posible, en el siguiente apartado nos recibe la idea de la posesión del cuerpo desde el hecho teatral y desde la imagen fotográfica, como una especie de introspección en busca de las calidades que ofrece el cuerpo teatral para el aula, y cuando se logre, sería pertinente tomar un pantallazo, una fotografía, un registro que perdure y que me muestre en su composición lo que se puede hacer con las pulsaciones de la vida.

Para el cierre de este capítulo abrimos espacio al resultado de conversaciones con personas autorizadas en el campo del teatro en Colombia a partir de una entrevista (ver anexo 3) que sugiere motivaciones para docentes en todo el territorio nacional frente al uso del cuerpo en el aula de clase como herramienta didáctica que busca que el estudiante se acerque con mayor placer a aprender desde la asignatura que imparta el profesor que desee o que use el cuerpo para estos fines, veamos:

1.10 Entrevista sobre la percepción del cuerpo como herramienta teatral a dos de los personajes del teatro colombiano. En primera instancia, **Carlos Agudelo**: uno de los trabajadores del cuerpo en escena por más de 30 años en Colombia, director de **LA CASA DEL SILENCIO** en Bogotá, una autoridad

nacional que se alimenta inicialmente de las técnicas de Étienne Decroux y de Marcel Marceau y que, posteriormente, se embarca en sus propias investigaciones y producciones a partir del cuerpo como insumo esencial para la escena.

En segundo Lugar, desde **los Montes de María, Francisco Javier Osorio**, una de las personas vigentes en el sector de los temas teatrales, y quien ha nutrido su trabajo desde lo experiencial y desde las aportaciones ancestrales para el fortalecimiento de las artes escénicas en ese territorio de Colombia.

Pregunta: Carlos y Francisco, buenos días. Primero, agradecerles por sus disposiciones. En algún momento me encantaría sentarme con ustedes a tomar un tinto, sentarnos a conversar alrededor del café. Esta tesis para la maestría en educación, tiene como nombre: **cuerpo, imagen y memoria: el teatro como un relato provocador en el aula de clase**. Y está sustentada desde esos elementos que tiene que ver con estos elementos que ustedes vienen trabajando y es allí donde quiero conversar con ustedes.

Una primera inquietud es:

¿Qué es el cuerpo, cómo lo viven, cómo lo sienten ustedes? Y, ¿si hay algunas nuevas corrientes que marcan las corporeidades en estos momentos? Me preguntaba por la pandemia, ¿Si de alguna forma, ese encierro marcó una manera diferente de relaciones desde el cuerpo? ¿De qué se alimentan sus corporeidades en las etapas de construcción creativa en sus oficios teatrales?, ¿dónde encuentran, desde lo corporal, la relación con la memoria y con la construcción de imagen? Y ya directamente llevada a la enseñanza, ¿qué creen que le pueda aportar el teatro al docente de otras disciplinas en el aula de clase, si de verdad esta idea de lo corporal o del cuerpo, se puede en algún momento llevar al salón de clase y que el docente, el profesor -ese profesor de a pie-, común y corriente “entre comillas”, podría encontrar en estas corporeidades o en ese cuerpo, visto desde el lenguaje teatral, algunas herramientas y algunas posibilidades para generar algún tipo de provocación creativa en el niño en el aula de clase?

En un lado de la escena está Carlos Agudelo (ver anexo 3) privilegia la experiencia de uso del cuerpo en escena a partir de su propia vida, de la construcción de recuerdos y del uso de su memoria para la construcción de futuro a partir de las escuelas de Étienne Decroux y de Marcel Marceau para alimentar procesos creativos que le llevan a su propia producción contextualizada en Colombia, se contempla el cuerpo como epicentro, como punto de partida, como fuente de creación a través de la cual se crean historias y las comparte con sus estudiantes en el escenario «que es su aula de clase», ven la vida transformada en estética desde el respeto por la fisonomía y por el uso profesional del cuerpo teatralizado, dramaturgizado.

Carlos entiende que el cuerpo es un abecedario, una caja repleta de sistemas simbólicos y semánticos con los que se arman tramas y redes de sentido para compartir experiencias visuales desde el silencio del cuerpo, porque el cuerpo es el lápiz con el que el actor físico escribe en la imaginación del espectador lo que una historia puede provocar en múltiples escenarios para transformar el mundo. Es esta una evidencia de que el docente en el aula puede entrenar su cuerpo, no para dictar teatro, sino para teatralizar su asignatura y lograr que el porcentaje de estudiantes que pretende educar en su disciplina tengan una estrategia mágica de contactarse con el conocimiento; en este caso, habrá logrado formar desde la lúdica a uno, dos o tres científicos o humanistas o artistas o deportistas para satisfacción del desarrollo de la vida en las aulas y en la vida misma.

Este artista colombiano sabe que es una utopía pensar que todos los docentes pueden tomar su cuerpo como herramienta teatral para enseñar mejor lo que saben hacer con su asignatura, pero sabe también que este juego escénico es una ruta a través de la cual su trabajo en espacios académicos puede mostrar grados más altos de satisfacción y de apropiación del conocimiento por parte de los estudiantes en sus jornadas laborales.

Por estas razones invita a los docentes a ver cine, a ver teatro, a apreciar la danza, a visitar los escenarios del mundo en donde el cuerpo enseña a enfrentar el mundo para que esos estímulos puedan

utilizarlos en sus labores diarias en la escuela; esto es, que no se trata de payasear con el cuerpo, sino de establecer mejoramientos de los procesos comunicativos que son en últimas los que permiten que los procesos de enseñanza sean comprendidos con mayor facilidad si lo que se hace en clase está tamizado por la lúdica y por el respeto al otro.

En el otro lado del escenario aparece Francisco Javier Osorio, quien desde los Montes de María prendiéndose de su experiencia docente en el campo del teatro y desde sus conocimientos de lo ancestral (ver anexo 3), establece la importancia de reconocer las expresiones de los cuerpos felinos, de las plantas, de los contenidos míticos y de los rituales con los que los ancestros les cuentan a sus comunidades las maneras de interactuar con la naturaleza, con los eco-sistemas donde participan o pueden participar los humanos para determinar senderos a través de los cuales la observación construye la lectura de los fenómenos del mundo.

Francisco Javier Osorio invita a sus estudiantes no solo a observar al personaje, sino a estudiarlo a fondo, a convivir con él, a escucharlo, decantarlo, hacerle arte integral de su propia memoria para que, al momento de construirlo en escena, el resultado para el espectador sea la apreciación de un personaje perfecto con todas sus emocionalidades y desgarraduras.

Destaca la impronta marcada por los ancestros donde diseñaron las faenas de cacería como verdaderas puestas en escena en las que el uso del cuerpo imitaba a la naturaleza para el logro de los objetivos. Y ese acercamiento a las cosmogonías permite aún hoy el conocimiento empírico de los fenómenos en diferentes contextos de la vida humana y de la de otras especies.

Ambos, Carlos y Francisco, nos hacen una invitación desde la propia experiencia de uso del cuerpo como un territorio repleto de posibilidades para que los procesos de enseñanza, en cualquier espacio académico, se convierta en un reservorio de memorias a las que se pueda recurrir en el futuro para resolver problemas o dudas o para acercarse más fácil al conocimiento.

CAPÍTULO II: entre la fotografía y el teatro está mi cuerpo

*“En este cuerpo en el cual la vida ya anochece. Vientre blando y cabeza calva pocos dientes y yo adentro... Estoy adentro y estoy enamorado” Poema: De lo que soy. Raúl **Gómez Jattin***

Quisiéramos desacostumbrar lo acostumbrado, vivir la incertidumbre del mundo desconocido, desnudo e impredecible; pero hemos aquí, parados de nuevo frente al espejo reflejando un guion aprendido con los años; el tiempo sorprende, pero no lo ha hecho con nosotros, con el mismo lenguaje de ayer y tal vez el de mañana; no es falta de estímulos, ellos están siempre allí, latentes en el exterior, en la corteza; ¿entonces qué es? Falta de riesgo, de miedo a lo no experimentado, a salir sin disfraz, sin afeites, sin máscaras protectoras; si lo hacemos, habremos mostrado el talón al igual que el gran Aquiles y terminaremos expuestos ante el pueblo troyano o, como diría Rolan Barthes citando a Nietzsche, **“habré perdido la antigua soberanía del yo”** (Barthes, R. 1989. p. 37). Alguna insatisfacción hecha cliché no deja ver, tal vez, alguna singularidad hecha carne sin admitir una visualización más allá de la obviedad. Quizá se nos va el pensamiento y diluye cualquier posibilidad de construcción o, el mismo Barthes diría: **“La vida está hecha así, de pequeñas soledades”** (Barthes, R. 1989. p. 37), y de eso tal vez está hecha mi vida, de pequeños chispazos; pero ¿Dónde se construye uno? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Quién o a partir de qué se da tal proceso leonino?

“Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos” Génesis 3-7. (Ed. San Pablo. 2015. pp. 23-27) He aquí cómo llegamos a este lugar, desprovisto de ataduras, desnudos, sin as bajo las mangas, listos y dispuestos al encuentro con nosotros mismos; trasnocha el silencio dos personajes y dos escritos en particular -dos reflexiones profundas que deshilachan la ligazón en el pensamiento, dos provocaciones hechas textos- son ellos: Rolan Barthes, con “La Cámara Lúcida” y Jerzy Grotovski, con “Hacia un teatro pobre”. El primero me cuestiona con expresiones como: **infra-saber, por el deseo, el duelo, eros y tánatos, sujeto, movimiento significativa, azar, contexto, texto, señalar,**

tocar, cuerpo, inmovilidad viviente, hablar la imagen, cerrar los ojos, silencio, con mover. El segundo, Grotovski, me sugiere términos como: *memoria del cuerpo, máscara facial, laboratorio, actor, eliminar la resistencia del organismo, liberar, impulsos, expresión, organicidad, fuerza, ritmos, movimientos, exploración, investigación corporal.* Sin embargo, no son los únicos dos personajes que se hacen presentes, en el acto de caminar ebrios, de vez en cuando nos encontramos, por fortuna, con seres que se “atravesan” en ese deambular, son cuerpos “celestiales” que se detienen o nos detienen en el camino dando impulsos congruentes e incongruentes para el acto de seguir, de continuar; de la misma manera, el relato se atraviesa por voces que no cesan en el hecho de andar que realiza el pensamiento, y piden pausa: desvíos o incertidumbres que se tejen en otras dimensiones, quizás allí, en el taburete donde se sientan los recuerdos a esperar la tarde para no sofocar su recorrido.

Mientras revisamos el tiempo andado, ronda en la cabeza una y otra vez la idea del actor ¿Quién es? ¿Cómo se hace? ¿Se forma? ¿Entrena y por qué su manera de crear y recrear siempre en escena? ¿Cómo es capaz de repetir y vivir sin repetirse en esa ilusión compleja y sencilla en la comunión con el público? Ratificamos con la palabra lo escuchado años atrás: –El actor es cuerpo, el teatro es cuerpo y el actor comunica el teatro desde lo corporal ¿Será este entonces nuestro talón de Aquiles? Deberíamos desaprender revisando nuestra corporeidad, creando conciencia del cuerpo, y empezar –claro está– teniendo como base lo que somos y tenemos desde lo corporal; se cuela entonces en el pensamiento una sentencia que alguna vez se escuchó a un maestro de teatro refiriéndose a Jacques Copeau (francés, actor y director de teatro), quien hablaba de la acción como esencia del teatro, y que la acción era movimiento. Para poder ampliar la palabra, recurrimos al diccionario de la Real Academia que dice en una de sus acepciones: **“acción es el conjunto de actitudes, movimientos y gestos”**, preguntamos una y otra vez ¿Dónde nos repetimos? ¿En qué momento escaldamos nuestras características e impulsos iniciales? ¿Dónde abandonamos la idea transformadora y creadora? Preocupa la levedad de la definición, escudriñamos en cada palabra: ACCIÓN = GESTO; gesto del latín **“GESTUS = llevado, traído**

consigo mismo”, dice el diccionario etimológico castellano, y agrega: *“palabra usada para referirse al lenguaje corporal de las personas, gestus del verbo GENERE = llevar o traer algo”*, ¿qué hemos llevado o traído en el cuerpo en los últimos tiempos? Mejor: ¿qué llevo y traigo conmigo?

Foto 8: *Aquí, yo, en el papel de José Rafael Pombo y Rebolledo en el musical “El libro Mágico de Pombo” en el auditorio del Cumbia House de Gaira, en Bogotá, 2011*



Foto archivo de Cumbia House. “El actor debe tratar al personaje como a una especie de desafío en el que su respuesta ha de comprometer toda su capacidad, es decir, un acto que comprometa su ser más allá de aquellos límites que normalmente haya conocido” (Grotovski. 1970. pp. 224-225).

2.1 ¿Quién es el actor?

*Nuestro cuerpo, puede ser nuestro mejor amigo
o nuestro peor enemigo*
Anton Chejov

Es sabido que un cuerpo entrenado de manera física responde a acciones generadas por provocaciones, a diferencia, un cuerpo con poco entrenamiento tendrá por necesidad reacciones tardías, menos animadas, poco dispuestas al encuentro escénico; todo ello dado por los reflejos que se van desarrollando por el entrenamiento corporal, y que cada profesión en particular desarrollará atributos inherentes a su oficio; el actor en particular, cuyo centro de expresión inicial es el cuerpo, debe prestar especial atención al continuo ejercicio de tal instrumento, en relación con ello, Chejov, el gran actor, director de teatro, discípulo de Konstantin Stanislavski, plantea: “hay ciertos actores que pueden sentir sus papeles profundamente y comprenderlos con diafanidad, pero que no aciertan a expresar ni a transmitir al público estas riquezas que llevan dentro” *Al Actor, sobre la técnica de la actuación.* (Chejov. 1999. p. 15).

En algunos casos, este maravilloso impulso, que no acaba de nacer, queda condenado dentro del cuerpo y se niega de alguna manera a salir, a convertirse en movimiento que, junto con la emocionalidad, le darán sentido a la escena; para ello, continúa Chejov: “Son necesarios los ejercicios físicos (...) El cuerpo de un actor debe absorber cualidades (...), una especie de receptor o conductor de imágenes sutiles, sentimientos, emociones e impulsos volitivos” (Chejov. 1999. p. 15).

En esta medida el actor vive los momentos en escena, no los repite, no hay una copia de la realidad, sino que los vuelve únicos, los interpreta y construye esa relación tan necesaria con su interlocutor, el espectador ¿Es posible entonces lograr tal hazaña o es pura dialéctica? Y agrega Chejov la siguiente inquietud, ampliando más nuestra incertidumbre: ¿no es el artista, el actor en el verdadero

sentido, un ser que se halla dotado de la habilidad de ver y experimentar cosas que se mantienen ocultas para el promedio de las personas? (Chejov. 1999. p. 17). Pero, ¿cuál es entonces la misión del actor y cómo la vuelve tangible y de qué alimenta el cuerpo para tal propósito?

El cuerpo del actor puede revestir un valor óptimo para él, tan sólo cuando lo mueva una incesante corriente de impulso artístico; entonces podrá ser flexible, expresivo, sensitivo y capaz de responder a las sutilezas que constituyen la vida creadora interior del artista. Porque el cuerpo del actor debe moldearse y rehacerse desde el adentro. (Chejov. 1999. p. 17).

¿Qué papel juega en esta idea el rehacerse desde los sentidos? La voluntad y disposición, el adentro y el afuera, dos términos que nos llevarían al encuentro con nosotros mismos, desde el reflejo que da el espejo, es posible ¿Se puede como actor llegar a ser dueños de nuestros propios impulsos, pasiones, reflejos, miradas? ¿Se puede llegar a un dominio del cuerpo y de la emoción para volverlos vivos en escena y no llegar a ellos por accidentes casuales? Quizás; nos ronda entonces la idea del actor entrenado, preparado en lo físico y en lo emocional para la escena, consciente de su andar y de explorar ¿Es ello suficiente para construir una secuencia de acciones llenas de sentido? Se atraviesa la presencia del actor, quien da vida a un personaje lleno de imágenes corporales capaces de entregar respuesta a un cuerpo sensible ¿Qué es la imagen para el lenguaje escénico? ¿Qué implica estar presente y generar una tensión que sostenga al personaje? ¿Podrá la fotografía iluminarnos?

En este punto de búsqueda, de nuevo, Rolan Barthes (1989) aclara la idea, pues él centró su interés en una mirada hacia la imagen fotográfica, en uno de sus escritos plantea que: “la fotografía me permite el acceso a un infra-saber: proporciona una colección de objetos parciales...”, es esto lo que queremos ¿Cómo puede un personaje como Barthes aportar a nuestra búsqueda desde lo corporal? He aquí donde aparece *La Cámara Lúcida*, una mirada profunda y reflexiva acerca de la imagen en la fotografía, esta mirada de tipo personal tiene como punto de partida los gustos y atracciones de Barthes hacia la fotografía y una manera particular de explicar el asombro que ella genera “Lo que la fotografía

reproduce al infinito ha tenido lugar una sola vez” (Barthes. 1989. p. 31) ¿Qué encierra entonces la fotografía? ¿Qué produce y reproduce? ¿Será solo una intensa reacción emocional? Para poderlo entender y llevarlo a nuestro terreno, exploramos dos conceptos planteados por el autor: El *studium* y el *punctum*, dos palabras de origen latino que, según el mismo Barthes, daban en el punto exacto de su búsqueda, el diccionario arroja la siguiente definición:

Studium: estudio, estudiar.

Punctum: punto.

Ahondando en las palabras descubrimos que ***Studium***: –lo racional, lo analizable– se percibe, es el estudio de la fotografía a nivel cultural que, según el mismo Barthes, no quiere decir, o por lo menos “el estudio”, sino la aplicación a una cosa. Es un campo tan amplio del deseo, del gusto diverso, lo que tal vez daría un ‘nos gusta o no nos gusta’ a una imagen en algunas de las redes sociales, y continúa Barthes: el *studium* “moviliza un deseo a medias, un querer a medias” (Barthes. 1989. p. 66), es lo que el fotógrafo ha despertado con su lente de manera real, consciente a su frente, a su objetivo. Sigue Barthes: “(...) un contrato firmado entre creadores y consumidores (...) (saber y cortesía)”, son imágenes que jamás serán de mi placer total o de mi dolor total y están allí a merced del lector –del público– a la espera de su aprobación. Por su parte, el ***Punctum***: el mismo autor lo define como una punzada que atraviesa el corazón del espectador “es ese azar que en la fotografía me despunta”, (Barthes. 1989. p. 65). Algo provoca más allá de la imagen y remueve emociones fuertes incrustadas en la memoria, un pellizco capaz de atravesar lo visible y llegar a las profundidades, algo subjetivo y con cada imagen fotográfica pasando por la mirada del lector, será un nuevo encuentro, un ***punctum*** diferente, un nuevo desafío a la vida y a la muerte.

El lector de la imagen fotográfica genera un mensaje en la obra y cada lectura cambiará de acuerdo con él y, esta lectura puede transformarse dependiendo del momento en el que se encuentre el lector, una relación lugar-tiempo; pero en una fotografía ¿Qué puede generar nostalgia, angustia o

placer? ¿Por qué nos seducen algunas fotografías más que otras? ¿Cuál es esa particularidad que nos hace sentir una foto como propia, como si existiera allí un brote de vida nuestra, como los tiernos retoños a punto de emerger del basto tallo en época de lluvia, qué huellas inscritas son capaces de perturbar nuestro espacio de aparente regocijo? ¿Por qué, tras el fogonazo (cómo extrañamos esos fogonazos de antaño producidos por el flash mecánico y tras ello una estela de nostalgia sobre la imagen que se espera) y una vez revelada la imagen, sigue percibiendo cierta nostalgia fruto del encuentro silencioso con la lente? Pero ahora, parados frente al espejo, como fotografiados, esperando el clic del obturador, como dice Barthes: “yo mismo como otro” (Barthes. 1989. p. 44).

¿Qué pensamos? No sabemos ¿Cómo nos vemos? Sentimos o vamos a dejar para la posteridad esta imagen, alguien nos recordará, tendrá algún valor, nuestro cuerpo, nuestra vivencia, o más simple, seremos un «yo ausente» de imagen, de cuerpo ¿Cómo será el parto de nuestra propia fotografía que va a nacer o se develará en el intento (si es así, ya estamos muertos) y alcanzar, tal vez, la sublimación? Parafraseando a Barthes y frente a nuestra propia imagen reflejada en prismas chorreantes, preguntamos si somos un sujeto observado o un sujeto observante. Tal vez queremos posar una vez más, un instante más ante el objetivo de nuestra propia imagen, «de mi propia vida, de mi propia emoción», sentir el cuerpo una vez más; al igual que el actor, queremos ser y estar conscientes, incluso de esta manera fugaz nuestro cuerpo creará esta fotografía o habremos nacido ya con él. Ante esta cámara somos, como dice Barthes: “Aquel que creo ser, aquel que quiero ser, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (Barthes. 1989. p. 45). No sabemos.

Nos acercamos a la imagen inicialmente como referente de un objeto que se percibe a través de la vista y que se almacena en la memoria como significado, empero, este punto de partida sufre variaciones según la percepción de quienes la han observado, tal es el caso de sugerir a un grupo de personas que imaginen un silbato: en esta caso los habrá negros, verdes, amarillos; largos, cortos, delgados, gruesos; antiguos, recién fabricados; de carro pequeño o de locomotora; otros serán de

sonido agudo o grave; pintados, esculpidos, dibujados. Para acordar entre el grupo el preciso silbato referido, será necesario exhibirlo ante todos al mismo tiempo y girándolo y usándolo para que las perspectivas y los juegos de luces actúen en la identificación más adecuada del objeto para que de manera consensuada se pueda hablar del silbato con la mayor claridad posible para el grupo de observadores. Allí la imagen tendría un significado más elaborado con sus rasgos identitarios para que se pueda hablar de él.

A este respecto, (Deleuze, G. 1985. pp. 35-38) hace referencia a la imagen sonora y a la visual como dos elementos diferenciadores de lo sensoriomotor que captura lo percibido y que lo procesa según el movimiento o el sonido emitido por el objeto-imagen en movimiento, esa captura es temporal y el hecho histórico será solo eso, de tal forma que le corresponde al lector determinar las variables con las que puede referirse a lo observado, siempre desde su subjetividad. Las imágenes cambian con el tiempo, segundo a segundo van transformando sus características y, estando ligadas a unas acciones, a un relato, a un contexto específico, dejan una huella en el imaginario que liga la vida del objeto con la capacidad memorística del observador.

En esta corriente, para el caso de lo que acontece en un aula de clase, lo que suceda en términos de movimiento y de sonido, habría de tener tales rasgos, que se queden en la memoria del estudiante como insumo para la transformación del relato. Dice Deleuze que la imagen debe ser leída más que vista, lo que indica que si de lo que se está hablando es de una acción en la que participa lo observado, no será solo lo observado lo que constituye el relato, sino el conjunto de variables en ese espacio tiempo de percepciones. Leer la imagen visual y sonora establece para el estudiante un constructo mental que le obliga a armar su propio texto interpretativo, que es el insumo final para los conversatorios en la clase, donde las reflexiones y el análisis de lo sucedido le proporcionen información paralela o complementaria en busca de un nuevo relato.

Así, en el espacio rural en el que se ha desarrollado la tesis, el habitante campesino también construye su propio texto, que deviene lecturas y relecturas del pasado, lo que le ayuda a construir su identidad culinaria, mitológica, familiar, social y comunitaria. Puesta su atención en lo que percibe, no importa la edad, sino lo que la memoria le proporciona desde sus estanterías clasificatorias de sentido. El niño sabrá si llueve o si amanece o si puede sembrar o si es hora de ir a la escuela o si es necesario dormir o comer o salir a jugar. La vida, para el campesino de San José del Peñón, así como para los adultos que motivan con imagen y sonido, se convierte en un reservorio de experiencias para aplicar a situaciones problemáticas en el decurso de los días.

Un pequeño hormigero sacude en nuestro pensamiento la imagen de Barthes dando paso a otra realidad, inquietando esa otra voz incapaz de detener: desde aquí, desde la ventana que da a la calle, observamos a través de los cristales, como si fuera una escena, una joven que pasa cerca de nosotros, solo nos distancia el ancho del ladrillo; repara en el velo, pero no nos ve ¿Es acaso la cuarta pared de la que hablan en el teatro? Ella, conversa con alguien, se nota malhumorada, reclama o es reclamada, gesticula e increpa al teléfono para llegar a alguien; ¿quién será ese alguien? ¿Dónde estará? ¿Llegará también a su extremo corporal? ¿Cómo vestirá? Ella, la que cerca de nosotros, maldice el silencio del otro lado: lleva pantalón negro, saco blanco, gorro de lana blanco, zapatos rosados; increpa una vez más, ahora su voz se encoge como presintiendo que alguien escucha; su cuerpo se cree gato cizañero al borde de un ataque de revancha; manotea el aire y lo salpica con esquivas salivosas que se riegan sobre la pantalla del teléfono como perlas desgranándose del cielo.

Reacciona como si el otro ser al otro lado respondiera con el cuerpo a sus provocaciones; lo que en un segundo empezó, subió, llegó a su cúspide y terminó; al parecer conocía con rigor la estructura aristotélica: comienzo, nudo y desenlace ¿Habría sido consciente de tal hazaña? El tiempo fue relativo con los dos; ella, la joven de gorro de lana se percató de dónde estaba, de su entorno, de la tarea de florecer del sol a medio día y ese mismo celular expuesto a los vejámenes de la inclemencia verbal y

corpórea le dio la oportunidad de una postura cándida y radiante, posó frente a su lente, sonrió a la vida, a la patria, a la libertad y tal vez a su amor; dibujó una expresión amplia en su rostro y lanzó un beso a un ser que no alcanzamos a percibir. Bueno, eso vimos en sus labios, el clic de la cámara del teléfono, al igual que fuimos testigos presenciales y ocultos de ello ¿Nos creerán? ¡Quién sabe!

volvemos a revisar a Barthes: “Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen” (Barthes. 1989. p. 41).

Existe entonces una diferencia entre gesto y pose, pero entonces, la joven vista a través de la ventana dejó morir la riqueza del gesto para convertirlo en una pose, cuál de los dos será más importante para ella. Y en nuestro caso, ¿habremos fingido espacios de placer y soledad sin percepción de realidades? Continúa Barthes: “la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho” (Barthes. 1989. p. 41) ¿Qué tanto riesgo o arriesgo? Es la condición humana expuesta, abierta inhibida y desinhibida al universo que no flaquea en su incesante escenario de virtudes y carencias.

Nosotros, aquí sentados, en este fugaz desprendimiento de realidad y ante el quicio de la puerta que nos conduce a otra realidad, nos vemos como caminantes atravesándolo. Allí evocamos a Barthes en su sensación al encontrar una vieja fotografía de su madre, quien –niña aún, solo de cinco años– posa en el invernadero; para él, descubrir en la pose de la imagen la esencia de la mujer que lo trajo al mundo. Tal vez llegamos al mismo beneplácito cuando aparece ante nuestros ojos una imagen tomada 50 años atrás. La intriga de lo simple, nuestros cuerpos observados desde un prisma. En la foto, mi hermana de 8 años y yo de 6, nuestro hermano de 4 se negó con precisión después de que alguien del público vociferara que –Quien se retrataba no podía bañarse porque le podía dar fiebre; al Peñón de vez en cuando llegaba aparecido, sin saber de dónde, alguien con una cámara fotográfica que, en su deambular por las calles, se le sumaba gente como forma de testigos de los últimos acontecimientos que marcarían la historia.

De ese entorno, de esas miradas, incluso del fotógrafo: cámara, hora, luz, lugar, se cuenta con vagos recuerdos; de hecho, ni si quiera del gesto de mi madre, quien azuzaba la buena postura y quien murió pocos años después. Ni siquiera de ello tenemos la impronta.

Que, parafraseando a Barthes, al parecer quedan muchas fotos fuera de la imagen fotografiada en esta situación de “sujeto mirado y sujeto mirante” (Barthes. 1989. p. 40). En la foto, como se ha mencionado, mi hermana y yo en una pose tejida tal vez por unos segundos antes entre mi madre y el fotógrafo; los cuerpos cumplen una función de conjunto, se equilibran en el espacio-tiempo creando una armonía al observador, los dos de pie, con el brazo derecho doblado con ligereza hacia la cintura como en su momento debió anunciar el último grito del glamur ¿Cómo llegué a tal estilo? No lo sé.

La mirada de mi hermana se posa ligera sobre alguien que detrás hace algún tipo de morisqueta; me llama la atención mi mirada, increpa algo, parece un grito silencioso, existe una ligera tensión que sobrepasa el objetivo, yo mismo frente a frente ante lo desconocido, indagando, buscando, preguntando, preguntándome ¿Qué camino de pensamiento llevaré en ese instante? “Nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí, hay una doble posición conjunta: de realidad y pasado” (Barthes. 1989. p. 131). Quizá sean solo conjeturas después de tanto tiempo, como si una extraña melancolía quisiera descifrar lo que se esconde detrás de un momento detenido en un papel. Pensar que dos meses tardó la foto en hacerse visible para nosotros, parece que habíamos olvidado el hecho cuando una tarde se presentó el fotógrafo con una estela de gente detrás anunciando a voz suelta que éramos nosotros los de la imagen; ya no había posibilidad de cambio de pose, ni el derecho a borrar ni repetir ni a modelar nuevas formas de ser representados; todo en absoluto había sido condensado en el papel que nos entregaron; cada quien reparó lo que pudo en la fotografía, –Está bonita, hubieran sonreído, les tenían que haber puesto un taburete, la hubiera tomado hacia arriba, etc. Es entonces, como dice Barthes: “En la foto algo se ha posado ante el pequeño agujero quedándose en

él para siempre –por lo menos este es nuestro sentimiento– (Barthes. 1989. p. 139). La sentencia estaba echada y he allí la prueba de tal instante, nuestra propia intriga de lo elemental.

Foto 9: *He aquí la imagen resultante de ese encuentro*



Foto tomada el año de 1973 en San José del Peñón, corregimiento de San Juan Nepomuceno en los Montes de María (Caribe colombiano) no hay datos del fotógrafo, solo sabemos que se pagaron 3 centavos de peso por ella. En ella mi hermana Mery y yo.

No puedo abstraer el silencio, pienso en la joven del gorro blanco anclada cerca a la ventana; si de verdad su cuerpo está en el sitio donde está, en la multiplicidad de imágenes de su cuerpo sacadas y borradas, el derecho a borrar por un instante la imagen corporal y reacomodar, volver a posar, nos llamó la atención el ejercicio de volver a posar, el clic de la cámara, enviar y esperar la aprobación, como

si en algún instante su cuerpo no fuera su cuerpo sino el cuerpo de los otros cuerpos; tal vez una deconstrucción, una fisura en el presente permite incluso fragmentar y remitir solo partes del cuerpo generando quizá todo tipo de provocaciones ¿Habrá cambiado la actitud del cuerpo en el tiempo? ¿Nos habrá llevado el hecho tecnológico a acariciar otros bordes del cuerpo? ¿La pose habrá terminado por increpar el gesto y con ello la construcción de un cuerpo desde la instantaneidad?

Cuerpos múltiples son compartidos al momento, al vuelo, llevados desde las redes por coladores infinitos transportados a mundos infinitos donde el tiempo y espacio no encuentran su frontera.

Ahora siento que el tiempo gira en la memoria y canta, es por ello, tal vez, que una imagen atraviesa las presencialidades del cuerpo vividas en él; llega como un recuerdo fragmentado, como una evocación a medias, atraída quizá por las tibias tardes de la nostalgia. En la tercera clase de **Cuerpo y Juegos Escénicos en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en primer semestre**, un ejercicio, quizá simple, mirándolo ahora con la distancia, se debía salir a escena en una especie de rito matrimonial y danzar; la compañera, una muñeca hecha de tela, de un metro cincuenta centímetros; detrás del telón, los compañeros de curso entonarían la marcha nupcial teniendo como instrumentos sonoros sus cuerpos y voces; a la entrada de la escena “un algo en el pensamiento se atravesó”, nos desubicó, parecía que tropezamos; no escuchamos a ciencia cierta donde habían comenzado los compañeros: intentamos, sin frutos, llevar un ritmo ajeno a los pies; a pesar de los ensayos en casa, nos sentíamos torpes, perdidos, sin ritmo y fuera de cualquier contexto sonoro; yo estaba ciego a mi cuerpo, avasallado por otros pensamientos ¿Por qué sucedió? ¿Qué hizo tan frágil un momento planeado, tan aterrizado en la palabra una y otra vez? ¿Se volvió formal lo que no lo era? ¿Abandonamos el impulso del placer? No se sabe y, seguro, jamás lo sabremos. Sentir la textura de la incertidumbre acelera todo, lo imprevisto nos desorganizó, se desaprovechan oportunidades; andariegos de salones de baile, habíamos atormentado nuestras propias palomas frustrando nuevos aleteos ¿Debimos detenernos y empezar de nuevo? ¿Era tan frágil la memoria corporal? ¿Intentamos imponer un disfrute fingido al

cuerpo? Es probable. Hoy día sigue provocando reflexiones profundas el quehacer del cuerpo en un lugar tan vivo y lleno de presencia como es el espacio del teatro.

A propósito, una pequeña fábula de Juan Gelman, escritor argentino-mexicano:

Había una vez un día como cualquier día

Una araña esperaba sentada al borde del camino más oscuro del bosque.

Se rascaba la cabeza, pensativa.

Al ver que venía el ciempiés, la araña se puso de pie y se le acercó muy respetuosa.

—Señor ciempiés. —le dijo— ¿Puedo recurrir a su gentileza para hacerle una pregunta? ¿Cómo hace usted para caminar, señor ciempiés? ¿Adelanta primero las cincuenta patas de la derecha y después las cincuenta de la izquierda? ¿O veinte y veinte? ¿O diez y diez? ¿O una y una?

Hubo un largo silencio. La araña se fue. Entonces el ciempiés se puso a pensar cómo caminaba. Y no caminó nunca más.

Gelman, J. (2018).

De niño, queda clara la idea de un abuelo (*ese mismo que me enseñó a medir desde tierra un avión a veinte mil pies de altura y, sin soltarlo, meterlo por la puerta de la casa*) contándonos relatos sacados de todas partes, su corporeidad engrandecía, se volvía delgadita, ancha, escuálida, fortachona. De allí, de esa relación, conocí a pulgarcito, ese niño del tamaño de un pulgar, ágil y dispuesto a los desafíos de sus encuentros con las oportunidades; nunca supe de cuál versión sacaba sus personajes, si la de Charles Perrault o los Hermanos Grimm o de cierta mixtura extraída de alguna conversación o de un “pasón de orejas”, como solía decir. Cuando de alinearnos con la naturaleza se trataba, sus pies giraban 180 grados, su voz se distorsionaba y se convertía en el Hojarasquín del Monte, un personaje en forma de árbol, quien caminaba dejando la huella al revés para despistar a quienes hacían daño a la naturaleza, siendo prevenido por el aleteo y chillidos incesantes de las golondrinas; veía como Hansel y Gretel saciaban su apetito comiendo puertas, paredes y ventanas de chocolate; de cómo sacaban un

huesito de ratón, nunca supe de dónde salía, y se lo mostraban a la malvada bruja para demostrar su flacura y, cómo en un descuido, la maldad fue arrojada a una olla de agua hirviendo.

Él, que era capaz de volver exteriores sus pensamientos en algunos momentos, con sus manos construía un pico para ser una cigüeña e invitaba a comer al zorro y servía en una jarra de boca delgada, entonces la boca del abuelo buscaba la postura del zorro y sus brazos conjugaban la impotencia de este; ahora le correspondía la invitación al zorro, quien echaba los manjares en una vasija de boca ancha donde el pico de la cigüeña, por mucho esfuerzo, no alcanzaba a “cucharear” nada, mientras el zorro arrasaba cuanta comida cabía en sus sentidos; cada palabra del abuelo se perdía en el silencio mientras su cuerpo nos daba toda la información, qué maravilla hacernos visible cada detalle, cada sorbo, cada suspiro y detener en un instante de tiempo tantas imágenes que hoy son fiel retrato de la vida; qué dicha contemplar cada transformación corpórea salida desde la espontaneidad; pero entonces ¿A qué se debe nuestro lamento?, al parecer intentaba imitar lo inimitable ¿Necesitaríamos de una lámpara de Aladino, alguna varita mágica o fórmula para tal habilidad? O, como dice Humberto Maturana: **“La emoción que funda lo social como la emoción que constituye el dominio de acciones en el que el otro es aceptado como legítimo...”** (Maturana, H. 2001. p. 12). La emoción definiría entonces los movimientos, nuestros propios movimientos.

Foto 10: *Montaje teatral “Memorias”. Un recorrido por historias y relatos de los Montes de María*



Foto de Yeimi Sánchez. “Como resultado el actor no interpreta a su personaje sino (...) un acto con todo su ser, un acto que es una respuesta general al desafío planteado por la obra, por el personaje y por su propia vida y experiencia” (Grotovski. 1970. p. 225).

Con esta incertidumbre nos encontramos de nuevo a Jerzy Grotovski, un innovador, director polaco de teatro, quien escribe un método para la formación actoral, publicado con el nombre de: ***Hacia un Teatro Pobre***, crea un laboratorio teatral en el año de 1959, consagrando la investigación del arte de actuar, ya que el actor desde su cuerpo es el indiscutible protagonista, sin cuya presencia activa el teatro no puede existir. Por lo tanto, se da énfasis a la formación del actor, su cuerpo y oficio, esta herramienta no contempla enseñar, sino eliminar las tensiones y resistencias del organismo en su proceso de construcción, acabar con los bloqueos. Como fin de esta técnica, el actor se libera y sus reacciones corporales se exponen sin reservas. El espejo aparece una vez más y danzan fugaces imágenes poco vividas, contempladas con un soslayo como lluvia en verano, poco creíbles y amenazadas por los reflejos matizados de escuálidas nubes grises.

Este teatro es llamado laboratorio, con el ánimo de ahondar en la experimentación desde la actuación, y para ello es necesaria la generación de un entrenamiento físico de manera constante en la vida del actor; queremos aclarar de paso que este entrenamiento no solo es diseñado para actores, sino que incluye personas dedicadas a la creación de una conciencia del cuerpo; el teatro laboratorio por su mismo aspecto físico requiere una expresión orgánica en un lugar o espacio determinado, el teatro laboratorio está hecho de reacciones e impulsos del ser humano, este mismo humano que posee vivencias en su interior y solo desde la introspección posibilita la llegada al exterior, convirtiéndose en reacciones físicas.

En este sentido, y según lo planteado por Jerzy Grotovski: el teatro se alimenta de la **“memoria del cuerpo”** que rescata el aliento para transformarse en un cuerpo vivo, convirtiéndose en esencia de la acción; he aquí una palabra clave en todo este proceso: liberación de una memoria corporal y la acción como ese quehacer que llena y ratifica la soberanía del gesto. Y continúa Grotovski (1992) **“actuar es reaccionar”** (p. 207), reaccionar ¿A qué? ¿A las provocaciones venidas del otro, de los otros, del entorno o del ambiente? Reacciones que se dan desde lo corporal y crean una de las frases sublimes del lenguaje teatral para el fortalecimiento de las relaciones escénicas: *Ante una acción una reacción*. Pero ¿Cómo saber de qué manera o cómo reaccionar ante tal provocación? Tal vez el cuerpo lo sepa y no le hayamos hecho caso o explorado la esencia del mismo ¿Hay entonces que escuchar el cuerpo? ¿Dónde? ¿Cuándo, a qué horas y en qué circunstancias habla el cuerpo?, gritos, media voz o susurros ¿Quién sabe?

El cuerpo siempre ha sido la herramienta de trabajo del actor, sin ella su oficio se convertiría en otra cosa, por ello el control del gesto, la conciencia del mismo dando paso a la construcción creativa, pero es el mismo cuerpo el generador de sonoridades que pueden apoyar la escena y el cuerpo resonará en la potencia del mismo cuerpo vibrante. En su escrito: *Hacia un Teatro Pobre*, uno de sus apartes plantea:

El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin efectos de iluminación y sonido, etc. No puede existir jamás sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y 'viva'. (Grotovski, J. 1992. p. 13).

He aquí parte de la búsqueda, un teatro genuino, sin artilugios, sin atavíos que secuestren la esperanza de lo vivo, un teatro llevado a lo sencillo, a lo simple, una relación actor-espectador; cuerpo y percepción dados de una manera viva; crear esta mirada implica, de forma necesaria, un cuerpo vital en escena: entrenado, abierto, dispuesto a la acción y a la reacción, consciente de cada estímulo, de cada paso, movimiento, mirada; el cuerpo como generador y provocador ¿Esta mirada distanciaría el reflejo del espejo frente al cual nos hallamos detenidos? Grotovski dice: ***“de una manera pobre, usando sólo su cuerpo y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando los músculos del actor y sus propios impulsos) logra el efecto de una transustanciación terriblemente teatral”*** (p. 15), una defensa del actor como ser indiscutible del lenguaje teatral, un actor con y de cuerpo en vida, un cuerpo germinando, confrontado día a día consigo mismo, cara a cara, viéndose y retándose, sin evasiones, sin mañas, sin trucos, sin miedos hacia los obstáculos primarios; es posible que de aquí, una semilla empiece a brotar y, con ello, pequeñas protuberancias en la fertilidad del hombre crearán rupturas ya establecidas sobre maneras de pararse en escena, abarrotadas de escenografías y utilerías que terminan muchas veces “ensuciando” la libertad del cuerpo, libertad que se logra en la comprensión y adopción de un método de entrenamiento físico y que el actor consigue desde su quehacer; un quehacer no acumulativo de sensaciones o experiencias para sacar a flote en un momento determinado; en un juego para la eliminación de todo ese material sobrante que termina muchas veces generando resistencia a la voluntad.

Aportes invaluable nos dejan Grotovski y Barthes en estos textos «'Hacia un teatro pobre' y 'La Cámara Lúcida'», desde dos ángulos diferentes que convergen en un mismo lugar: *el cuerpo* y la manera

de ser abordado, expuesto o descubierto en escenarios diversos; el hombre-cuerpo que se hace visible a través de un clic producido por un obturador y abierto al mundo desde el papel impreso o la digitalización para estos tiempos, mientras que el otro se pone en evidencia en esa relación con el espectador, los dos descifran el cuerpo desde ese halo que genera la presencia, las pequeñas tensiones, las grandes maneras de estar “vivo” en un espacio-tiempo determinado. En los dos aparece una propuesta rebelde, subversiva, conspiradora, inquietante, demasiado perturbadora por la sencilla razón de ser una propuesta orgánica, punzante y dispuesta al desafío desde los sentidos.

El encuentro de estos dos personajes constata los diversos escenarios, maneras y formas de evidenciar el cuerpo y sus múltiples formas de escribir y leer en él y desde él, lo cual da pie a indagar uno de los lugares frecuentes de este cuerpo dispuesto al encuentro con el hecho creativo –el teatro– pero, entonces, ¿qué es en sí el teatro?, hay una definición particular que nos agrada y llena, producida en esos escenarios del ritual, realizada por Maurice Chavaly, como se citó en (Cerrano, R. 2018. p. 8).

“Un día, uno de nuestros remotos ancestros prehistóricos volvió de la caza del mamut más contento que de costumbre. Para manifestar su alegría con algo más que gruñidos, se atavió con los oropeles de su campaña y parodió sus gestos familiares. Esto hizo reír tanto que, por la noche, ante el clan reunido entorno al fuego, tuvo que repetir sus intentos e improvisar otros, y todo el mundo aplaudió...”

Entonces ¿Qué definiciones han tejido los teóricos del mismo y qué libertades, licencia, herramientas, sutilidades y consciencia del cuerpo nos pueden aportar?; exploramos definiciones, algunas veces se ensanchan, se abren, pero que son necesarias para llegar al origen y a la búsqueda, para eso mismo:

a. Jerzy Grotovski, aquí citado, responde a la pregunta ¿Qué es teatro? Para ello, saca del contexto lo que siente que estorba su definición y plantea que: “teatro es un acto engendrado por relaciones humanas e impulsos, por contacto entre gentes” dos palabras exaltan mi pensamiento: **relaciones**,

humana ¿Qué son? ¿Dónde se construyen y a partir de qué? De otro lado **impulsos**, la vehemencia, el ímpetu; impulsos tan desafiantes y necesarios, vividos, ocultos muchas veces; remiten a ese sentir, a ese empuje inherente al ser humano, a las pulsaciones, a la propulsión, al batir de la sangre y su desafío atravesando túneles a lo largo de su recorrido ¿La hemos escuchado alguna vez, sabemos a qué y cómo suena la sangre recorriendo kilómetros de venas a lo largo de nuestro cuerpo y cómo choca en paredes, salta y coquetea cual caballo desbocado a través de praderas, valles; profundidades muchas veces socavadas en nuestra obra de ingeniería? Ese latir constante está allí, se manifiesta de alguna manera en el acto de andar, ¿Podría esa potencia interior ser manifestación en la construcción de las relaciones humanas, tan necesarias en el ‘andar’ escénico? Tal vez. Por su lado:

b. Konstantin Stanislavski (Moscú. 1863): formador, teórico, investigador; revoluciona el teatro en su momento. K. S., después de mucho trabajo de exploración y experimentación construye un método teatral, plantea recuperar la vida del actor en las tablas a través de los personajes con lo que él llama “verdad escénica”, sostiene que cada acción debe desembocar de una justificación, asunto que le corresponde a cada actor desde su oficio; en su método destaca tres elementos fundamentales en la creación del personaje a saber: concentración, verdad y moverse según las circunstancias; para ello Stanislavski en su método, habla y define las acciones físicas como el grado de organicidad y la fuerza y tensión que provoca el movimiento, define el teatro así: **“El teatro, sin duda, es creado por fuerzas humanas y refleja fuerzas humanas a través de sí mismo”**, fuerzas que, obvio, se hacen tangibles desde el cuerpo en la relación con otros cuerpos y sus ambientes. Llama la atención una descripción que se encuentra en su libro ‘*El trabajo de actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*’, refiriéndose al museo de lo deforme describe: **“Habrá ahí, entre otras cosas, una colección de fotografías de actores con ropajes, poses y maquillajes estereotipados, que deben evitarse en la escena”**. (Stanislavski, K. 2009. p. 61). Es gratificante encontrar reflexiones que atañen a la postura corporal salidas de un contexto de realidad y llevadas a un cliché, a una manera banal de

comportamiento. A renglón seguido, nos sacude en la descripción con un hecho maravilloso que da fe de la intencionalidad del pequeño museo, y agrega: ***“Habitualmente se hallará oculto por una cortina, y sólo en casos excepcionales se la mostrará a los alumnos con fines pedagógicos, para demostrar algo por contraste”***. (p. 61).

c. Peter Brook, de los grandes influyentes del teatro contemporáneo (director de teatro, británico, nacido en el año de 1925), propone un teatro total, vivo: ***“En un teatro vivo nos acercáramos diariamente al ensayo poniendo a prueba los hallazgos del día anterior”*** (Brook, P. 2015. p. 28). En el hecho práctico nos propone una mayor consciencia de la presencia del actor en escena, una de carácter físico, corporal, latente; su búsqueda e investigación son plasmadas en el libro ‘El espacio vacío’, donde su teoría reclama la constante presencia hacia el espectador, empieza su libro diciendo que: ***“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y eso es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”***, (p. 21).

Brook reclama el momento, el presente, el instante vivo en el escenario, es allí donde se desarrolla la vida, es donde la verdad puede ser experimentada; reconoce el teatro como un espacio de liberación.

d. Vsévolod Meyerhold: (Nace en Pensa, Rusia en el año de 1874), alumno de Stanislavski hasta que se cansó del naturalismo y decidió por sí mismo crear su manera de mirar, hacer y vivir el teatro. Director teatral, actor y teórico, crea el método de la Biomecánica, la manera del entrenamiento corporal del actor como forma de preparación antes de realizar una pieza teatral, su esencia se basa en equilibrio y movimiento, el cuerpo como eje fundamental privilegiado sobre el lenguaje y la ilusión haciendo una férrea oposición al método planteado por Stanislavski; para ello, Meyerhold elabora todo un plan fuerte alrededor del movimiento y el origen del mismo, el cuerpo se convierte en un reto como sus posibilidades creadoras. En su teoría, Meyerhold genera una dinámica donde el actor tiene que disponer de toda su infraestructura corporal y, como un ingeniero atento, de cada enlace de conexión corporal. Plantea que el actor debe ser orgánico en el manejo del espacio, advirtiendo del mínimo de

movimientos de su propio cuerpo ¿Cómo, por qué y para qué el cuerpo humano se mueve de una u otra manera y qué efecto produce en el espectador? Entonces, la biomecánica es el estudio consciente del funcionamiento del cuerpo, todo esto con el objetivo de que el hecho creativo llegue de manera estética, con una propuesta de plástica corporal al espectador.

e. **Eugenio Barba:** (Nace en Italia en el año de 1936). Discípulo de Jerzy Grotovski; autor, director y un investigador teatral, creador del concepto antropología teatral junto a Ferdinando Taviani y Nicola Savarese; ***“La antropología teatral es un estudio sobre el actor y para el actor. Es una acción pragmática que resulta útil cuando el estudioso llega a través de ella a “palpar” el proceso creativo y cuando, durante este, el actor incrementa su libertad”*** (Barba, E. 1994. p. 31). Barba afirma que el actor puede crear la huella de sus personajes mezclando lo simple en contraposición o en consonancia, pero siempre por partes iguales, para ello plantea tres elementos esenciales: la física, la mentalidad y la emocionalidad, buscando siempre el equilibrio; aquí desarrolla uno de los conceptos conocido como pre expresividad, que consiste en el cuerpo extra-cotidiano exigido por la misma escena teatral, para exponer todo su tratado de antropología teatral; Barba escribe un libro titulado *‘La Canoa de Papel’*, donde habla de todo el concepto de la pre expresividad.

Sin embargo, todo esto debe traducirse en procedimientos técnicos. El trabajo sobre la pre-expresividad del actor sirve para crear un cuerpo-en-vida que no debe ser idolatrado como un valor en sí mismo. Tiene valor porque conduce al actor y al espectador al descubrimiento de significados no obvios en la representación. (Barba, E. 1994. p. 184).

Todas estas definiciones tienen algo en común: el ser humano, ser de cuerpo, de frenesí y pasiones generadas en las relaciones con otros cuerpos y un público espectador; de allí la potestad de la acción que implica el lenguaje corporal y la construcción de sentido expresivo, el poder dar valor a la intencionalidad como eje necesario para la cimentación de relaciones.

El actor construye sus personajes desde el cuerpo, a través de él, vuelve visible el adentro: lo hace exterior. La emoción y los impulsos le marcan un ritmo, un tiempo, un instante; ese latir gestado dentro busca nacer y nace cuando el cuerpo se dispone –desde el entrenamiento– a hacerlo realidad, allí se convierte en pose o en gesto en el mejor de los logros. Aclaramos también que el actor genera construcciones corporales teniendo como base solo el exterior, como un arquitecto hunde cimientos, abre espacios, erige estructuras, construye formas y, con herramientas nacidas de la misma naturaleza, es capaz de transformarlas en un hecho creativo.

En este encuentro el actor, con su cuerpo, crea condiciones necesarias para dar vida a un personaje en escena que es un hecho vivo, que transcurre en un momento y lugar determinados, todo se da en un instante presente, que un segundo después ha sentenciado ya al tiempo y que apenas empieza, se va convirtiendo ya en un hecho consumado. En ello, la fotografía es también el reflejo de un instante ya pasado. Sin embargo, en los dos se da una escritura sobre un algo, ¿es acaso la grafía sobre papel parecida al cuerpo como pliego que espera su propia escritura?

En el teatro se vive una fotografía que no se imprime, la imagen queda condensada en el lugar y tiempo precisos, aludiendo «claro está» a una estética ensayada con antelación y miles de veces planeada con una intención. En la vida cotidiana se tejen imágenes perfectas desde lo estético, con un gesto que apunta a ser atrapado por alguna cámara y, sin embargo, nunca llegará a ser parte de un papel impreso, ¡cuántos detalles quizá perdidos o solo retenidos por la mirada de algún transeúnte desprevenido! tanto el teatro como la fotografía existen a través de la imagen, en un soplo de tiempo teatro y fotografía a partir de un gesto y en un gesto, el cuerpo ha podido marcar un “punctum” que enaltece y que, como una daga, abrirá una punzada profunda para la memoria de los años venideros; el cuerpo que decanta y sostiene la imagen cargada de resistencia para la posteridad ¿Puede entonces un actor en escena –al igual que el buen ojo del fotógrafo– desde el cuerpo crear ese “punctum” como sello de inmortalidad? Claro que puede ¿Qué se necesita para tal acontecimiento? Tal vez un cuerpo

consciente. Y la educación en el aula escolar ¿Lo puede lograr? o mejor aún ¿Puede lograrlo el docente en el aula de clases? Quizás.

Foto 11: Aquí, en el papel de José Rafael Pombo y Rebolledo en el musical “El libro Mágico de Pombo” en el auditorio del Cumbia House de Gaira, en Bogotá. 2012



Foto archivo de Cumbia House. “Encontrar lo que existe de contradictorio dentro de nosotros” (Grotovski, J. 1970. p. 233).

Mientras tanto aquí, frente al espejo, como cuerpo que se cuestiona, se debate y pregunta si retornará a un puerto en algún momento o habrá partido hacia un lugar más conocido, de certezas y verdades, sin incertidumbres ni sobresaltos, tal vez al reflejo de un arroyuelo de aguas llanas y un poco turbias para no sucumbir ante cualquier nostalgia de tiempo o espacio. O, será que desde mañana ya no podremos mirarnos impávidos otra vez; Pero, aún podemos quedarnos aquí, sin que nada nos pase.

Culminado el registro fotográfico del cuerpo y de la vida en movimiento, las siguientes páginas hablan de la experiencia, es decir, de la memoria, a lo que se puede recurrir para alimentar la necesidad de jugar con un cuerpo en un espacio para la enseñanza.

CAPÍTULO III: Memorias de lo que soy

*En las playas de todos los mundos se reúnen los niños;
rueda la tempestad por el cielo sin caminos;
los barcos naufragan en el mar sin rutas;
anda suelta la muerte y los niños juegan.*

Rabindranath Tagore

Entre la vida y la muerte: Emiliano es un juego tradicional de la oralidad caribeña, en especial de la parte rural; allí, la falta de luz eléctrica propiciaba el tiempo y lugar para que los cuerpos se dispusieran para el juego; los personajes rotaban en el transcurso del mismo, cada quien era la señora mamá, cada quien era Margarita la de atrás y aquel que era atrapado por Emiliano se convertía de manera automática en él, debía adoptar una postura convaleciente, lo más lejos del movimiento de la fila; en una cama imaginaria, esperar atrapar a alguien para dejar de ser Emiliano.

(Cantando)

- Emiliano, que le dan la cebolla con el pan,
- Emiliano, que le dieron la cebolla con el huevo.
- ¿Margarita la de atrás?
- ¡Señora mamá!
- Vaya a ver qué le pasa a Emiliano

(Después de mirar a Emiliano en la cama)

- Ay mamá, Emiliano ¡está agonizando!

(Cantando)

- Emiliano, que le dan la cebolla con el pan,
- Emiliano, que le dieron la cebolla con el huevo.
- ¿Margarita la de atrás?

- ¡Señora mamá!
 - ¿Vaya a ver qué le pasa a Emiliano?
 - Ay mamá, ¡Emiliano está pidiendo las velas!
- (Cantando)
- Emiliano que le dan la cebolla con el pan,
 - Emiliano que le dieron la cebolla con el huevo.
 - ¿Margarita la de atrás?
 - ¡Señora mamá!
 - ¿Vaya a ver qué le pasa a Emiliano?
 - ¡Ay mamá! ¡Emiliano, no sé ¿cómo decirlo mamá?
 - ¡Anda! ¡habla ya!
 - Mamá... ¡Emiliano!, ¡acaba de morir!

Ante la palabra «morir» todos en la fila corren, corren despavoridos a cualquier lado, a refugiarse, ya que el alma de Emiliano se eleva y corre, o mejor, vuela buscando una víctima, que solo se puede salvar agachándose en el último instante, no antes ni después.

El alma de quien es capturado se convierte en el nuevo Emiliano y el juego vuelve a empezar.

“La experiencia supone, un acontecimiento exterior a mí, pero el lugar de la experiencia soy yo”
(Larrosa, 2006. p. 89).

Foto 12: Niños de la Escuela Rural Mixta: Rodolfo Barrios. En

San José del Peñón jugando Emiliano



Foto de Henry Villalba Melendes

¿A dónde me transporta Emiliano? ¿Cómo es posible que un juego tradicional jugado 50 años antes quiebre todavía hoy todo lo que somos? ¿Por qué sigue como parte fundamental de nuestras vidas? ¿Qué marcó y cómo nos marcó? Como chispazos, aparecen recuerdos convertidos en imágenes de ese entonces, incluso huellas corporales que como cicatrices se convertían en símbolos posteriores, que de tanto correr huyéndole a Emiliano –a oscuras por callejones– terminábamos rosando nuestro cuerpo con el piso; la incertidumbre detrás, la muerte rondando la espalda. Emiliano era nuestro destino, pero no se lo pondríamos tan fácil: que al igual que en la tragedia, dependía de las habilidades para sortear tal rumbo.

Sobre el final iban y venían risas entre cuerpos sudorosos, arenosos, fangosos, jadeantes, acuosos, desfallecidos; cuerpos que revivían ante invitaciones a incesantes citas a la siguiente noche como sentencia indiscutible de vida ¿Es la nostalgia por lo vivido lo que nos seduce hoy? ¿O tal vez las provocaciones que la vida nos ponía a cada instante? ¿Era Emiliano la frontera entre el más acá y el más allá? ¿Qué nos generaba esa sensación de placer? ¿Cómo explicarlo? ¿Se puede explicar? ¿Se puede convertir esa sensación de vértigo en palabras?

Nos preguntamos qué cosas extrañamos del juego de Emiliano: el grupo, el silbido, el grito de ¡ahí viene Emiliano! “corre” o “agáchate” en el último momento; el roce, el sudor, la complicidad, la arena en la piel o en los ojos; el momento, la incertidumbre, la adrenalina o quizá todas las anteriores ¿Algunos de los amigos de ese entonces extrañarán también el momento? ¿Habrán pellizcado alguna esquina de tal acontecimiento? ¿Alguien tarareará el estribillo, la textura, los olores, sabores o miradas que suscitaba Emiliano? ¿O tal vez solo yo extraño el dictamen de mi padre: –Pero ¡si vienes tarde no vas más! O el guiño de la abuela: ¡Déjalo! solo va un rato. O la desobediencia mía ‘en susurro’: –*Abuela, ábreme la puerta, se me hizo tarde.*

Por qué, si sabemos que Emiliano va a venir, nos va a corretear; si al filo de la muerte vamos a escuchar gritos inconclusos como: –*Haz esto, –Haz aquello, –No, para el otro lado (...)* ¿Por qué, si sabemos que es un juego, nos produce una y otra vez esa sensación de vértigo o de incertidumbre? ¿Qué tiene el juego de “desequilibrio” que nos produce ‘un algo extraño’? ¿Cómo, si nuestro cuerpo supiera lo que va a pasar, es llevado hasta el último instante y sufre, o mejor, vive la adrenalina como por primera vez? Es un placer que se desprende al borde del abismo en un tajo del no retorno. Es un momento indescriptible, indescifrable, increpador, inclemente, inclusivo, instantáneo, inhóspito ¿Es acaso Emiliano, como juego, lo que nos hace falta en la construcción de relaciones verdaderas? Si no es eso, entonces, ¿en qué espacios, circunstancias, hechos o acontecimiento nos ponemos en juego con lo que somos?, ¿en qué instante somos capaces de desencajar mi comodidad?, ¿puede seguir siendo uno

el mismo después de vivir en carne propia las huellas dejadas por Emiliano? No sabemos. Aún hoy sentimos ese 'algo raro' cuando lo rememoramos.

En los últimos tiempos, la educación ha venido tomando un aire fresco recurriendo a las vivencias como eje fundamental del quehacer pedagógico, en ese rastreo de posibilidades nos encontramos con Jorge Larrosa, nacido en el año de 1951, profesor titular de filosofía de la Universidad de Barcelona, quien alimenta esa idea que ronda nuestra cabeza y es ¿De qué manera los espacios de libertad vividos en el juego pueden ser conjugados en el espacio de formación? Larrosa recurre a una palabra maravillosa, casi mágica: la "experiencia", ¿cómo la vida es inherente a la misma? Larrosa afirma que "reivindicar la experiencia y hacer sonar de otro modo la palabra experiencia" (Larrosa, J. 2006. p. 89).

La idea de lo que, a lo largo de la vida, se ha convertido en un hecho significativo, cala de una y otra forma; eso que nos ha marcado y hecho parte de lo que somos y tenemos en el mundo durante el tiempo que hemos andado en él; pero ¿Cómo se hace posible, se puede redibujar lo ya andado? ¿Cómo seguir el rastro de nuestros propios acontecimientos y transformarlo en generador de provocaciones para las nuevas generaciones en el aula escolar?, o mejor, ¿podemos nosotros, como docentes del aula escolar, hacer un inventario de las últimas experiencias vividas? Debe ser difícil rastrearlas o mapearlas. ¿De dónde, mejor, de qué echamos mano como "profes" para contextualizar las clases, más allá de una provocación intelectual? En esa construcción de "experiencias" ¿Qué papel juega el «cuerpo como memoria» en la generación de experiencia? A este respecto, agrega Larrosa. "la experiencia tiene muchas posibilidades en el campo educativo, tanto posibilidades críticas como prácticas" (Larrosa, J. 2006. p. 89) ¿Cómo mira la educación el cuerpo, lo considera provocador constante de experiencias? Sigue Larrosa: "la educación tiene que ver siempre con una vida que está más allá de nuestra propia vida, con un tiempo que está más allá de nuestro propio tiempo, con un mundo que está más allá de nuestro propio mundo" (Larrosa, J. 2006. p. 468).

¿Venimos entonces educando de frente a la vida, dónde están los hilos que conectan unos a otros, se pueden ver? ¿En qué parte y cómo se establece la relación vida—educación y qué papel juega la creación de sentido en ello?, el autor plantea que “la experiencia es ‘eso que me pasa’ no lo que pasa” (Larrosa, J. 2006. p. 88). nos perturba “eso que me pasa” y su conexión con el hecho educativo, pensamos en la historia de vida, desde lo particular, esa historia que le transcurre al sujeto, a la persona docente o al estudiante «niño, joven, adulto» al hombre o a la mujer; reflexionamos con los relatos que ha dibujado en su cuerpo a lo largo de sus años de vida, en la historia de cada quien.

Ello implica un lugar de origen, un nacimiento, una memoria ¿Cómo cuenta ese cuerpo nuestra memoria? ¿De dónde venimos? ¿Nacimos aquí, en este territorio? ¿Llegamos aquí? ¿Cómo llegamos? ¿Por qué llegamos aquí? Y, como partiendo de esas individualidades, es muy probable que lo grupal y colectivo hagan su aparición ¿Existen anécdotas de ese nacimiento o arribada a estos escenarios? ¿Se pueden narrar, relatar o escribir? ¿Se pueden dibujar con el cuerpo? ¿Es posible descubrir expresiones que abran momentos a la creación? ¿Puede aparecer la oralidad? Ella, que siempre anda acompañada del “gesto” y nos puede enfatizar quiénes somos, a dónde pertenecemos y nuestras particularidades para comunicarnos.

Otra palabra se cuela en este cedazo y no podemos dejarla escapar: “la creatividad” de donde surgen las formas cómo puede —el sujeto, el narrador, el dador de relatos e historias de vida, desde estas anécdotas— producir brotes de experiencia ¿O es la experiencia misma? ¿Puede, eso que le sucede al sujeto, convertirse en una explosión de posibilidades educativas? Y esa explosión ¿Qué afectará? ¿A quién afectará en la escuela?

Desde esta óptica, quien se involucra directamente es el individuo, la persona, el sujeto; no la generalidad; el sujeto esboza unos “principios de la experiencia”, algunos detienen la marcha, por ejemplo: “exterioridad, reflexividad, subjetividad, transformación, singularidad; pasaje y pasión; incertidumbre y libertad; cuerpo y vida” (Larrosa, J. 2006. p.87). Creemos necesario detenernos en

alguna o algunas de estas palabras, ya que sentimos un aleteo incesante de una conversación tejida por sus heridas, de otro modo, por sus huellas en el andar –que más allá de su sonoridad frecuente en el aula escolar y en congresos ‘muchas veces con tanto sonsonete que hasta llega a escaldar’ tocaría observar sus implicaciones como referentes de vivencias en esos sitios donde no se nombra, pero que está al orden del día–:

- Exterioridad: Larrosa afirma: “está contenida en el ex de la misma palabra ex/periencia, ex/terior, de ex/tranjero, de ex/trañeza, de éx/tasis, de ex/ilio. No hay experiencia sin la aparición de un alguien” (Larrosa, J. 2006. p. 89). No sabemos cuál de ellas nos seduce más por el cúmulo de “movimientos” que es capaz de generar.
- Reflexividad: “que la experiencia es un movimiento de ida y vuelta” (Larrosa, J. 2006. p. 90) ¿Cuántas veces no nos ha abstraído en ese ir y venir?, nos abandonamos solos, salimos, volteamos y regresamos, y es a nosotros mismos a quienes pasa, es un hecho “reflexivo” de saber y no saber del acto mágico de andar en una huella tejida por un tiempo y un espacio.
- Subjetividad: “el lugar de la experiencia es el sujeto” (Larrosa, J. 2006. p. 90) ¿Cuántas veces hemos permitido que algo nos pase? Algo de textura que altere nuestra comodidad y nos eleve a lo más alto, suelte y tal vez contenga, eso que nos «pasa a nosotros» y que es capaz de descontracturar un ser, sentir y estar en un cuerpo.
- Transformación: “es porque un sujeto sensible, vulnerable y ex/puesto, es un sujeto abierto a su propia transformación” (Larrosa, J. 2006. p. 90) ¿Qué sujeto eres? O mejor, ¿qué sujeto te gustaría ser? ¿Se puede elegir? Sabías que se puede jugar a ser. Para ello, para la transformación existe el riesgo; el juego teatral o el teatro, si quieres, donde todo el tiempo se vive en el límite ¿Qué tanto arriesgas?
- Pasaje y pasión: la inherencia necesaria de andar en un territorio, en un lugar, incluyendo el mismo cuerpo como “territorio de”; plantea Larrosa: “con camino, con viaje” (...) “tiene algo de

incertidumbre, supone un riesgo, un peligro” (Larrosa, J. 2006. p. 91) ¿Qué pasa con el cuerpo ante la incertidumbre, lo has visto, olido, sentido, oído, palpado, saboreado?

Larrosa provocó que nos acercáramos a un libro de George Steiner, titulado *Lenguaje y silencio*, donde nos sitúa en el mundo de la literatura y de la cultura como tal, después de Auschwitz; en él, una nota genera la lectura y relectura ante la cual me postergo:

“Quien haya leído La Metamorfosis de Kafka y pueda mirarse impávido al espejo, es capaz técnicamente de leer letra impresa, pero es un analfabeto en el único sentido que cuenta”. (Steiner, G. 1982. p. 26).

¿De ello qué tanto tenemos nosotros como educadores, seguimos siendo los mismos después de una película; un libro, un taller un, etcétera de posibilidades a las cuales enfrentamos diariamente; podríamos relatar nuestra última experiencia?

3.1 Una escena para la vida

Una de las oportunidades que me ha permitido la vida, es haber compartido escenario con “mi hijo a sus 6 años”, cerca de 400 personas en el público, eran familias enteras; al comienzo, la incertidumbre me invadió; le consulté a mi hijo sobre cómo se sentía: esbozó una sonrisa de ansiedad, pero: *–bien, me dijo*. Y comenzamos la escena. Iba con la certeza de conocer muy bien su texto, Rin rin renacuajo, de Rafael Pombo. Ya que desde el vientre vibraba con la sonoridad hecha verso. Sentí su respiración, le guiñé el ojo y le lancé un abrazo desde la palabra, cayó en cuenta de dónde estábamos y su recuerdo primario se hizo presente. Como actor lo provoqué, como padre lo acogí, como pedagogo lo solté.

Foto 13: *Mi hijo Antonio y yo, en la obra de teatro Pombo Musical*



Foto archivo de Gaira Cumbia House 2012. “De hecho, en la experiencia, el sujeto hace la experiencia de algo, pero, sobre todo, hace la experiencia de su propia transformación” (Larrosa, J. 2006. p. 90).

Jugó, saltó, bailó, me increpó como hijo andariego y los dos sonreímos; disfruté al máximo la escena; pero él, el hijo, el jugador a ser Rin rin, el niño ¿Cómo lo vivió?, ¿qué pasó?, ¿cuál es su mirada? Sensación, sí, sentir alrededor de ese instante de sólo tres minutos; y el público, ¿qué pasó con él?, ¿qué leyeron los asistentes?, ¿cómo nos leyeron?

Las relaciones, ¿qué son?, ¿cómo se construyen?, ¿dónde las construimos, qué papel juega lo elemental, lo sencillo, lo imperceptible en esta construcción? Al comienzo casi que indivisibles, el tiempo lo va decantando todo y lo convierte en un hecho que se percibe en lo grande (en una especie de más allá, pero es en el acá donde se genera); el lugar donde se hace posible, donde se vuelve tangible; el que

lo hace exterior es el cuerpo, es él quien le da sentido desde una mirada, un gesto, un guiño, un principio de sonrisa, un manoteo controlado o descontrolado, un abrazo, un suspiro que se va a la distancia, una pérdida de mirada, un ir y venir en el tiempo con razón y sin ella, solo un instante; es a diario, a cada hora, a cada minuto, a cada segundo; en un abrir y cerrar de párpados: y allí está, el escenario para que la relación empiece a vivir ¿Qué pasa con el cuerpo?, ¿cómo se transforma?, ¿cómo se percibe y cómo se exterioriza?

No quisiéramos abstraernos del entorno, de lo que está allá afuera y que en muchas ocasiones se convierte en enigma a resolver o desconfigurar para entender. Bueno, como una manera de hacer ese mundo a imagen de nuestros sueños; quisiéramos pensar en las primeras letras descifradas en los avisos callejeros que, como aullidos, anunciaban descubrimientos voraces en el proceso de lectura. Y el cuerpo: ¿qué pasaba con él?, que como chispa incendiaba cada célula y contagiaba al mundo entero; o el brillo de los ojos ante el rugir de una locomotora y un silbato que anunciaba su eminente llegada —a veces hemos resistido al aviso, creemos que sucede por pura provocación y nos lleva al extremo para agitar el torrente sanguíneo. Ni tampoco el primer sí de un beso sofocado en el corazón y acelerado en todo el organismo ¿Cuántos asombros le caben al cuerpo?

3.2 Un circo en el pueblo

Foto 14: *San José del Peñón, Llegada del Circo*



Foto de Henry Villalba. “Un sujeto abierto, sensible, vulnerable, ex/puesto” (Larrosa, J. 2006. p. 90).

De vez en cuando y sin saber de dónde, cómo y quién lo traía, llegaba un circo a San José del Peñón. El abuelo decía que no era circo, sino “maromeros”, ya que llegaban sin carpa a maromear, a hacer maromas, –morisquetas. Se instalaban en cualquier casa ateniéndose a la disposición de los buenos parroquianos; frente a la casa ajustaban todos los menesteres para realizar presentaciones por la noche. No había necesidad de avisar, todo el mundo sabía de su llegada y eran hasta conocedores de todos y cada uno de los detalles. Todo era rebullicio; los cuerpos de los más pequeños no se escabullían

del asombro ante una máquina capaz de hacer algodón para comer, las señoras no escatimaban susurros cuando alguien sorteaba en sus manos –en las líneas del tiempo– su futuro próximo y lejano; los jóvenes probaban fuerzas con un martillo para tocar de un solo golpe una campana que demostraría su poderío corporal, los señores quedaban estupefactos cuando los pañuelos cambiaban de color en sus bolsillos con algunas palabras y movimientos ejecutados del más allá en el más acá, perros bailarines cuyos trucos después no funcionaban en nuestra aplicabilidad en casa.

El éxtasis llegaba a su punto cuando uno de ellos era metido en un hueco de dos metros de largo por dos de ancho por dos de profundidad; con ritualidad ponían una tapa hecha de madera y láminas de zinc, proferían unos movimientos acompañados de palabras extraídas del fondo del cuerpo mientras sellaban con tierra la tapa. La consigna de que, al siguiente día, sería sacado del hueco. La noche nos asaltaba a cada instante pensando en el “enterrado vivo”, en su capacidad de resistencia.

Una semana después, cuando ya anticipábamos los momentos de cada escena se iban, así como habían llegado, sin levantar sospecha. Cuatro o cinco años después el circo volvía, cuando las generaciones eran otras, eran otros tiempos y, nosotros, los jóvenes de esos momentos, ya no éramos los mismos. Sin embargo, habían sembrado ‘un algo’. El reto estaba latente, los maromeros habían cumplido con nuestro destino, con mi vocación y de allí en adelante empezaría una labor en mi formación como actor.

Era solo medio cerrar los ojos y escuchar el palabrear, el susurro; la conversadera a espaldas de los “maromeros”. Se hacía evidente cómo los chistes y juegos escénicos propuestos por ellos eran aterrizados en la cotidianidad de la gente del pueblo; le ponían rostro a lo dicho: risas venían, iban y volvían a venir; llegaba un momento en el que, se olvidaban de lo que acontecía en escena y el escenario daba un giro. Era la propia gente de la comunidad la protagonista desde sus anécdotas, dichos, comadrerías del lugar que, como escenario, abría sus telones para nuestra propia cotidianidad ¿Qué era aquello que acontecía? Nuestra propia manera de decir las cosas, nuestros dichos, la manera

de hablar y expresarse con el manoteo, «bembeo», mirada, cabeza. Es decir, contaban con el cuerpo entero, cosas que solo allí y por la comunidad eran entendidas; se hacía fuerte y presente una localía profunda ¿Era ello una manifestación de aislamiento del otro para volvernos fuertes en el adentro? Era la memoria ancestral haciendo su presencia, el juego en plenitud desde y con el cuerpo y la palabra ¿En sí era la llegada del circo, o era el circo una oportunidad que abría el encuentro real y genuino de la comunidad y su derecho a conversar? ¿Necesitaba la comunidad de un detonante para conversar? Y allí estaba la gente del pueblo con sus juegos, imaginarios, opiniones, risas, corporalidades, subjetividades floreciendo; era una comunión intergeneracional, heterogénea, cada quien leía lo vivido y lo devolvía con sus propios escritos corporales.

Hasta aquí, tres momentos, tres hitos, tres acontecimientos relatados. No son los únicos, pero el contexto los aflora de acuerdo con las circunstancias ¿Qué ha hecho que permanezcan allí y que sean recordadas estas cosas de tal manera? ¿Por qué generan una huella que, como punzada, abren heridas en un momento? Creemos que cada uno es producto del contacto con la cultura y de un devenir social; cada uno es capaz por sí mismo de llenar un momento; la suma de todos se ‘esparrama’ como experiencias llenas de significado ¿Qué hace que estas vivencias sean recordadas de tal manera? ¿Cómo llegaron? Consideramos que tres palabras, elementos o conceptos fueron claves: ***cuerpo - juego - subjetividad.***

– ***El cuerpo*** como territorio donde transcurre cada hecho. Un cuerpo marcado por el tiempo, escrito por la vida; un cuerpo capaz de reconocer el sentido en cada huella dejada como impronta de una vivencia. En fin, un cuerpo que nos acompaña, que habitamos, sentimos, llevamos; con el cual conversamos y entrenamos; toda una conjunción de “seres y estares” en un instante presente ¿Desde dónde pensamos el cuerpo?, ¿desde dónde lo vivimos, sentimos, padecemos?, ¿el cuerpo piensa?, ¿qué papel juegan los órganos en ese pensar?, ¿qué elementos, mejor, qué estados nos ponen a pensar desde el cuerpo: el amor, el desamor, el oficio?, ¿entonces, cuándo y cómo recurren a su memoria –a la

memoria corporal– el arte, el circo, el teatro, el ser docente; el juego cómo hace para encontrar su hecho de placer desde el hecho de crear en ese cuerpo? Nos encontramos de nuevo con Serres, quien despeja dudas: “La creación no nace de la narcosis, sino del entrenamiento, de la experiencia encarnada allí, la visión toca y el tacto ve: ¡la visión camina o la vida cesa! (Serres. 2011. p. 137). He aquí una buena opción para el acercamiento a la esencia, entrenar es conocer.

¿Entreno como docente mi cuerpo? ¿Cómo?

"Memoria del cuerpo" (Oliveros. Alejandro. 1948)

El cuerpo recuerda, escribe Sándor Márai,

Como si hablara de otra persona, y es verdad.

La piel que lo cubre se encarga

de grabar nombres y apellidos.

Los rostros se quedan en las manos,

y no se borran en el blanco de las noches.

La espalda tiene sus propias neuronas

que recuerdan las uñas con sus dedos.

Los muslos, con los brazos, retienen

para siempre la blandura de los costados.

El cuerpo recuerda, y sus memorias

hablan de esplendores y humedades.

– *El juego*, por su lado, ha llegado abriendo puertas ante cualquier ventarrón, briza leve, “sueste” o huracán. Lo dejamos que silbe y despliegue cada hoja, rama o cuerpo entero; la incertidumbre se hace presente a cada paso ¿Construye el juego sentido a nuestra emocionalidad y se exterioriza desde el cuerpo? ¿Damos imagen a nuestros pensamientos desde el juego? En ese andar, en

ese descubrimiento ¿Quién lo nutre? ¿De qué se nutre el juego? ¿Por qué o para qué hay que incentivar el juego? ¿Quién lo provoca? ¿Puede auto provocarse? En ello ¿Qué papel juegan la naturaleza, el abuelo, el padre, el maestro, el teatro, las noches, la poesía? Una mirada hacia la literatura escrita sobre él, refresca: “Sin duda, no soy el único en embriagarme con la disposición de espíritu capaz de jugarse a todo o nada su propia existencia, por el solo pero indecible placer de jugar” (Duvignaud. 1997. p. 11). Esa embriaguez de espíritu ¿La dan la libertad, el placer de jugar libre y sin ataduras? ¿Por qué muchas veces pierde ese éxtasis el juego en el aula de clases? Consideramos que por “el encierro”, y no nos referimos al lugar o espacio donde se da, sino al utilitarismo del juego, al condicionamiento, a la homogenización del mismo. El juego necesita de la desobediencia, de lo rebelde de lo insurrecto, de la fantasía, de la manipulación del mundo exterior, de la imaginación, de la apropiación del entorno y muchas veces la disciplina no es la mejor de las cómplices. Por ello mismo el recreo, el lugar donde se abre el mundo, donde se discute desde el habla y el cuerpo, se convierte en ese espacio de provocación, de vínculo con los sueños, con las utopías, con lo que está más allá, con la vida –para llenarla de significación–, con la experiencia.

Para el concepto de juego al cual nos referimos, Duvignaud encontraba en inglés: “*game*, juego cuya verificación organiza las reglas, y *play*, el juego libre. Evidentemente, a lo que aquí nos referimos es al *play*, al juego libre y sin reglas” (Duvignaud. 1997. p. 12). Este juego libre brinda voluntad al juego desde lo individual, abre lugar al mismo juego con el otro, desde lo compartido, y se encuentra con posibilidades y experiencias desde lo cultural; como eso que nos recoge y reafirma como pertenecientes a un lugar, abre el mundo a fantasear, a imaginar, a significar, a ensanchar esas posibilidades, a encontrarnos de alguna manera con lo que García Márquez llamaba el juguete prodigioso ¿Es inherente el juego a la condición humana? ¿Es solo el juego exclusividad de los niños o juega también el docente? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿A qué? ¿Su más reciente juego libre como docente cuándo fue?

– **La subjetividad:** por lo tanto, llega y se posa como arcoíris, cada color estalla en sí mismo creando nuevas vibraciones; nos llena, nos desnuda, nos hiera. Cada color en su destello atraviesa lo que somos y el cuerpo se vuelve infinito, nos hace mirar, remirar, observar, contemplar ¿Se puede descubrir el mundo de lo sencillo? hay quienes alimentan la subjetividad, hay quienes la quieren desalimentar. Ella, la subjetividad, abre el mundo, el universo, descubre la posibilidad de lo diminuto; los sentidos se agudizan, se advierten, te advierten; el mundo se abre como caminos y el ser humano pasea por él. Pero ¿De qué se nutre?, ¿quiénes la nutren?, ¿cómo se nutre?, ¿podría ser el docente en los espacios de formación un punto de partida en la construcción de subjetividades?, ¿cómo ser un profesor provocador?, ¿cómo ser ‘subjetivante’?, ¿puede ser amparo y transmisor al tiempo?, ¿puede la formación ampararse desde el pensar, sentir y actuar? ¿Quién puede propiciar el devenir social y cultural como insinuante de subjetividad?

¿Qué lugar podemos dar a la subjetividad en los espacios de formación?, ¿tiene cabida?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿por qué?, ¿para qué?, ¿que permitiría?, ¿irrumpería los lugares de la costumbre? Estamos seguros de que el teatro y el actor están llenos de impulsos que dan alimento a esas subjetividades desde las maneras de ser, sentir y pensar; dando pie a juegos escénicos, juegos de roles; “jugar a ser” cuya base de trabajo es el cuerpo para, desde allí, provocar experiencias de y para la vida como fuentes de conocimiento ¿Podría la formación acompañarse de tales impulsos? ¿Cómo lo haría? Ese fluir continuo, ese vaivén, ese latir incesante, ese palpito, ese rasgueo constante, por algo se abandera como un punzón en los estallidos del cuerpo.

Un artículo en una revista abre caminos en las bondades de esa pulsión en la formación:

Habría, entonces, que convertir a la pulsión en aliada de la actividad escolar. Ello implica, al menos, lo siguiente: 1) Un cierto margen de conversación, de actividad motora de los alumnos, de inquietud de estos, no solo es tolerable, sino imprescindible. Sin que esto implique elogio del desorden o de la conducta disfuncional de los alumnos en el aula, la idea de que el silencio y el

orden permanente son altamente deseables conlleva altos montos de contención de los impulsos, que contribuyen a que estos luego se descarguen de manera masiva y a veces violenta. 2) La conversión de la pulsión en deseo, esto es, su paso por el lenguaje en la constitución de su objeto, puede llevar a una sana condición de motivación de las actividades escolares de los estudiantes. Si podemos hacer del estudio un "objeto del deseo", los alumnos podrán aferrarse con interés a los temas y propuestas de un curso determinado. (Follari. 2007. p. 11).

Un pulso que nos mantiene vivos, que, como latidos, abre desde las provocaciones nuevas experiencias —experiencias que pueden estar en el aula de clases— allí, donde el solo espacio puede ser visto, sentido y vivido como un espacio escénico ¿Cómo lo hacemos inherente a nosotros? ¿Cómo lo vivimos? ¿Lo exploramos, lo conquistamos y lo hacemos propio? ¿Podría el cuerpo experimentar libertad en su espacio de formación? ¿Cómo? Y los que habitan ese espacio “escénico”, en cada clase, cada sesión ¿Construyen una puesta en escena? Para ello podemos recordar que, para que se produzca el hecho teatral, necesitamos de un “actor” y del “público” ¿Qué necesitamos? Un texto, una corporeidad, gestos, voz, mirada, movilización de pensamiento, una profunda reflexión y una interrelación constante con el público, también una pregunta y miles de respuestas surgidas de lo vivido. El cuerpo del formador ¿Cómo lee los otros cuerpos? ¿Recorre palmo a palmo cada sentir? ¿Cada sensación? ¿Cada suspiro? ¿Las relaciones por construir ante cada emoción? El afecto, el juego con él y los ritmos, las rimas, las sílabas, el juego del cuerpo con la voz, escuchar y ser escuchados, el disparate, el absurdo, la repetición, el asombro ¿Qué más podrá caber en un espacio escénico?

Pensamos en los docentes, en los de carne y hueso, en los de a diario, en los cotidianos, en los que van al parque y a la tienda, los del oficio en casa, los de la cerveza, los que trasnochan, los mismos que tienen sus “picados” de fútbol y botan penaltis; los que hablan de la vida, de sus frustraciones, aciertos; los que sueñan, los de las utopías, los nostálgicos, los docentes que disfrutan las mañanas del

domingo y por las tardes les llueven nostalgias anticipadas por la madrugada del lunes. Hablamos de docentes hombres y mujeres, de los “seres humanos”, de los de a pie, de los que encuentran beneplácito en las cosas “inútiles” y que se despojan de “propósitos” u “objetivos”, de los que van sin finalidad alguna.

Conocemos docentes que, a diario, se “juegan la vida” con un verso que se les atravesó en la memoria y no lo quisieron dejar escapar o ser egoístas y tenerlo solo para ellos, para los docentes que llegan con una sarta de “jintanjáforas”, con lo acontecido el día anterior en la “esquina de reunión”; docentes que llegan imitando el pase de balón que dio triunfo a su equipo de fútbol o el último “strike del inning”, o al “ponchado” con bases llenas, o al baile del quinceañero al que fueron invitados hace cuatro meses. “Eso que me pasa. Al pasar por mí o en mí, deja una huella, una marca, un rastro, una herida” (Larrosa, J. 2006. p. 91).

Añoramos profes que entran al aula de formación con una sonrisa, con una nostalgia y la hacen tangible; o con una peluca, con una flor; a profes de cuerpos libres, sonoros, abiertos, dispuestos a “tragarse el mundo” y sacar de “quicio” cualquier estado de repetición del día anterior, de la semana anterior, del mes anterior, del año o de la década anteriores; de ese profe “humano” capaz de atizar la esencia de lo efímero, del profe que no necesita del aula para su encuentro con el conocimiento; de ese que, una cuadra después de haber salido de casa, revisa en su cabeza si lleva las medias del mismo color, o los que solo caen en la cuenta cuando están en el aula y no intentan esconderlas. A ellos, ellas, los “intangiblemente” visibles solo para algunas miradas.

Extrañamos la sonrisa del profe ante el desafío, el pique de último momento para llegar al pupitre, el olor a cuaderno nuevo, la estrenada del uniforme, la mirada ante la ausencia de alguien, la nostalgia del pupitre solo, la espera del compañero, las horas del recreo, el olor a banano dentro de la maleta, mendigar las boronas o moronas; extrañamos el asombro del “eureka”, que se cuece en complicidad con los docentes, se esparrama en el universo entero y termina estallando en el cuerpo; esa

misma, la del acontecimiento, la del ojo brillante ante el conocimiento, la del gesto ante el descubrimiento, la del palpito por lo nuevo, la del incesante latir de la experiencia.

¿Pueden ser algunos de estos hechos constitutivos del cuerpo, del juego y las subjetividades? O, ¿acaso son ellos mismos?, ¿puede ser esto una reserva y echar mano de ella en algún momento de escasez?, ¿puede haber escasez de cuerpo, juego y subjetividad en un docente?

– ¿Podría el conocimiento acompañarse del asombro en los espacios de formación?

– ¿Ya están?

– Perdón.

– Replanteamos la inquietud.

– ¿Podría asistir algún día a clases?

– ¿Podrían Wislawa Szymborska, Tales de Mileto, Yourcenar, Aristóteles, Policarpa, Melquiades, Edipo, Pitágoras, etc., entrar en un momento en que salga el profe o la profe y salir antes de que ellos lleguen? Ahora, ya podría ese docente, con estas texturas, darles herramientas para la vida –en unos entornos agrestes– a los jóvenes en estado de formación.

En el último capítulo se mencionan algunas apreciaciones relacionadas con el cuerpo ya preparado y en constante ebullición, con el que se puede asumir el juego teatral para enseñar con precisión hacia el enamoramiento del estudiante. Es un planteamiento que permite acercarse al concepto de capturar la información, lo que el cuerpo y el juego teatral pueden hacer para experimentar con emoción, veamos:

CAPÍTULO IV: El teatro – un provocador en el aula de clase

*“Reconozco con mi cuerpo entero
las aldeas por donde pasé
en el curso de antiguos viajes”
(Barthes. 1989. p. 91)*

Esos pequeños pasos de los pies: uno siguiendo siempre al otro, acompasados; la sutileza al doblar las rodillas era interpretada por las caderas -que de forma cadenciosa- imprimían a su rostro un aire de placer; su sonrisa parecía llegar de lo más profundo de la tierra y, como semilla germinando, llenaba todo el cuerpo de hojas invisibles que se movían al vaivén de la música del aire, del espacio.

La esquina del Peñón parecía un lienzo y ella un arcoíris hecho de gotas de lluvia bajo el sol, ese rocío salpicado desprendía un olor a tierra mojada: ella, la bailarina de cumbia, a cada paso dejaba un destello de colores y un aroma a verdolaga, un sabor a pueblo entre la comisura de los recuerdos y yo, allí, en medio de la nada, sentenciando mi propio destino con barajas inconclusas.

La candela de un manojito de velas en la mano derecha daba fe de pinceladas de un tiempo distinto, de un mundo distinto, de un relato sacado de otras latitudes; escribía, dibujaba, pintaba con cada gesto o mirada o sonrisa. Todo, decididamente todo, se abstraía de la realidad.

Era esa la misma jovencita que mucho tiempo atrás se paraba de balcón en balcón a desafiar el mundo con versos aprendidos a media lengua, terminados con palabras locales llegando a disparates interminables del lenguaje, eso generaba en todos los que la veíamos una risa incontrolable. Era la misma niña que, en su andar, trinaba cantos de pájaros. Ella, la que venía del monte y ganaba dinero con sus retahílas sacadas del rugido del agua en tiempos de lluvia.

Siento -recuerdo- que su madre la miraba desde lejos o desde cerca, cual cometa que juega a diestra y siniestra entre los vientos. A veces parecía que la madre dijera: *—Hay que soltarle madeja y en otros casos halar de a pasito, para que nada se rompa y vuele libre.*

¿Cómo hizo esta niña para saber tanto de tanto? ¿Quién le enseñó? ¿Cómo le enseñaron? ¿Es posible saber sin alguien que enseñe? ¿Saber es algo que se lleva en la sangre? ¿Es un almacén de constructos elaborados por los otros? ¿Es herencia?

El cuerpo es vivo, está en contacto con los entornos y con las lecturas de los otros, se ubica en lugares especiales -todos los lugares son especiales- para surcarlos y para atrapar de ellos lo que los senderos le permitan; lo que queda lejos de la percepción habrá de encontrarse en otro día de aventuras, cuando salga uno como un arroyo a recorrer las laderas del Peñón, por ejemplo. En ese juego de contactos, el entorno enseña al cuerpo lo que puede y no puede y el cuerpo le enseña al espacio lo que puede permitir. En esta línea, surge (Jordana, (2017):

Es el *cuerpo* lo que acontece de forma concreta como *modo de ser de la vida*, es el *deseo* aquello sobre lo cual nos vinculamos al *modo de ser de la producción* y es esa *habla* continua y anónima la que nos inserta en el *modo de ser del lenguaje*. (Jordana, E. 2017. p. 127).

Esta manera de comprender a la persona en relación con el mundo en sus intrincados y vastos escenarios, permite la categorización del cuerpo como ser vivo y analítico, un cuerpo divergente en relación con: el lenguaje, sensaciones, situaciones; un cuerpo comunicado con los espacios y con otros seres en un proceso constante de búsquedas y de significaciones. Es decir, que el mundo enseña porque el cuerpo experimenta por emoción, dando sentido, indicando rutas, observando y atrapando señales en el aire, en el agua, en el suelo, en los bosques, en la roca.

Cuando sabe puede aplicar, recordar, imaginar, suponer, calcular, arriesgar, ir más allá. Es precisamente esta búsqueda la que ha de aparecer en el aula de clase, como si ella fuera el planeta entero, y una de las formas más pródigas para causar la emoción, el enamoramiento, la aprensión, es el

acto teatral el entrenamiento de la voz, del gesto, de la piel, del músculo, del movimiento, de las cadencias, del manejo del espacio y de los objetos e incluso de las dudas y de las posibles respuestas.

Enseñar es un impreciso entre el pasado, el presente y el futuro. En primer término, se enseña únicamente lo existente, lo previo, lo experimentado y usado; incluso en el acto creativo se precisa de lo previo para lograr la planeación, el experimento y la producción de algo nuevo útil-funcional: es el equipamiento en objetos y significados destinado a mostrar su identidad y posibles usos. El segundo caso lo establece la relación entre el poseedor de ese equipamiento y las maneras que tiene de compartirlo con otros; en este caso, el poseedor o transmisor entrega sus contenidos y, esa entrega debe ser abierta –como lo hacen las personas del campo cuando alguien les visita ‘no preguntan ni dudan, son pródigos y felices, les encanta entregarse’– observa las maneras como empiezan a transformarse cual si hubiese sembrado semillas y se quedara mirando el proceso hasta la cosecha. Por último, viene la apropiación de sentidos con los usos constantes, con las búsquedas, los cuestionamientos y las aplicaciones y transformaciones para generar otros nuevos resultados.

Pero no basta con esto, la enseñanza debe a ferrarse a otras variables: intereses del otro, sus gustos, su capacidad de capturar información, su disposición para sopesar lo que recibe; por lo tanto, el estudiante (y el docente) son cómplices en la generación de pasión infinita, asombro descomunal, curiosidad extrema, indagación eterna y otras emociones que motivan la permanencia en el juego de enseñar, así como recurrir a su capacidad de pensar, significar y resignificar lo que pasa con el equipamiento: sus cuerpos deben moverse al compás de la música del conocimiento, danzar con la información, escenificar los contenidos, contagiarse de ganas profundas de dar continuidad a lo que se enseña.

En este sentido, enseñar no va separado, es un cuerpo vivo escénico, teatral, quínésico y emotivo capaz de transformar para mejorar lo que se observa teniendo en cuenta que el otro es un «cojugador» Gadamer (1995), allí, en ese proceso del cuerpo teatral en el aula, se respeta al otro, se

tienen en cuenta las reglas del juego y se incentiva constantemente el proceso y el resultado. A ello se suma que, no basta con el equipamiento de objetos y significados también incluye que el docente debe entrenarse viendo películas, conversando con otros, leyendo, indagando en los reservorios de su propio mundo y de los mundos de los otros, para convertir su clase -de lo que sea- en un laboratorio de donde surte su espíritu para enseñar.

Un segundo relato hace presencia en la memoria: recordé al abuelo, a Salvador Villalba, a quien un día le pregunté si un avión cabía por la puerta de la casa. Me miró, se acuclilló frente a mí y, buscando mi estatura con su cuerpo, dijo: *–Espera a que pase y lo mides*. Efectivamente, sobre las once de la mañana, atinó a decir: *–Allá viene, mídelo*. Ajusté lo más que pude el cuadrante de las manos y lo atrapé. *–Mételo por la puerta a ver si cabe* -susurró-. Pasé las manos sin soltar la figura creada y, una vez dentro del umbral de la puerta, grité a voz suelta: *–Cabe, abuelo: ¡un avión cabe por la puerta de la casa!* Su rostro dibujó una sonrisa de complicidad, esa complicidad que se logra cuando se descubre el sentido de las cosas que no tienen sentido.

Un “aliado”, dijo, es un poder que un hombre puede traer a su vida para que lo ayude, lo aconseje y le dé la fuerza necesaria para ejecutar acciones grandes o pequeñas (...) Este aliado es necesario para engrandecer la vida de un hombre, guiar sus actos y fomentar su conocimiento. De hecho, un aliado es la ayuda indispensable para saber. (Castaneda, C. 1974. p. 32).

El tercer relato: el abuelo me llevó al tío Mane, quien desde las tres de la mañana se levantaba, ensillaba el burro -al que llamaba Cápsulo-; en una mochila hecha de majagua metía un calabazo de agua, un cuarto de panela, dos bollos de maíz y 4 tabacos dentro de un tarro de cal-c-tose. Nosotros, los niños de ese entonces, lo esperábamos en la esquina del pueblo sobre las 11 de la mañana, porque sabíamos que un nuevo relato comenzaría cincuenta metros atrás: alguna yuca de dos metros que no quería salir de la tierra, un saíno con brazas en los ojos que le impedía el paso, o alguna bruja que no le permitía encontrar el camino de regreso y tenía que amarrarla con una hebra de cabello; o cualquier

otra historia fascinante. El asombro estaba allí, a merced de cada día, de cada instante. En un abrir y cerrar de ojos habíamos dado rienda suelta a nuestro andar. Al respecto Castaneda plantea: “—Un hombre va al saber cómo a la guerra: bien despierto, con miedo, con respeto y con absoluta confianza” (Castaneda, C. 1974. p. 32) ¿Esto era acaso lo que plantaba en nosotros el Tío Mane?

En estas personas, en estos tres relatos, había cierta metáfora, cierta curva que desembocaba indiscutiblemente en una experiencia para el conocimiento, que no era directa, lineal o plana; era un juego en la palabra, un sentir en la mirada, un halo que todo lo convertía en un hecho místico, como si enseñar vaporara otras dinámicas que se conjugan en una ritualización del momento, en una analogía del instante y todo, absolutamente todo se volvía poético, como si enseñar no fuera el objetivo, sino la labor de sembrar cierta fascinación por la duda, por la incertidumbre, por lo no dicho, por una seducción desde la búsqueda; como diría Castaneda, “No había pasos exactos para conocer” (Castaneda, 1974. p. 33).

¿La escuela debería aprender de ello, de esos escenarios donde ocurren hechos trascendentales como es la cotidianidad? ¿Había alguna intención pedagógica al respecto? ¿Cuál? ¿Es eso la enseñanza? Mi abuela, la sacadora de piojos, mujer con olor a alcanfor, naftalina y kerosene, decía: — *¡Para enseñar no se necesita ser profesor, sino ganas de hacerlo!* Ahora heme aquí, frente a este grupo de estudiantes preguntándome cómo el teatro se convierte en una herramienta, en un laboratorio, para enseñar en el aula de clases.

'Enseñar' viene de insignare, literalmente 'colocar un signo', 'colocar un ejemplo'. La base de este término es la raíz indoeuropea *sekw, cuyo significado es 'seguir', de modo que signum, el formante principal de insignare, remite al sentido de 'señal', 'signo', 'marca' que es preciso seguir para alcanzar algo. El 'signo' es entonces, 'lo que se sigue' y 'enseñar' es colocar señales para que otros puedan orientarse. (Castelo, L. A. & Mársico, C. T. 1995. p. 5).

Ronda en la cabeza la idea de “colocar señales”, algunas fugaces, tambaleantes, móviles como el humo, otras como una marca indeleble en el pasar del tiempo, como hitos que permanecen estampados, ¿algo o alguien las borrará? ¿Es la experiencia una enseñanza o mejor puede una experiencia ser una enseñanza? ¿Se puede provocar? ¿Cómo? Al respecto Castaneda plantea: “Hablar a Don Juan de una experiencia me forzaba siempre a evocarla paso por paso, como mejor podía” (Castaneda, 1974. p. 106).

Y el teatro, ¿se puede enseñar? ¿Cómo? Alrededor de él gira, como satélite, una cantidad de elementos que le pertenecen, tales como cuerpo, ficción, diálogo, movimiento, juego, creatividad, emoción, asombro, improvisación, gesto, placer, incertidumbre; que, si alguno de ellos faltase, provocaría movimientos notables, ¿qué diferencia existe entre esto y lo vivido por la joven bailarina? ¿Por el abuelo y el avión o por el tío Mane y su recursividad de momento? ¿Cómo llevarlo entonces a la escuela para los más pequeños y después para los más grandes? ¿Qué es necesario para ser profesor de teatro en el aula de formación?

Llegué al teatro impulsado por el colegio donde estudiaba, allí experimenté los primeros movimientos de vivir la incertidumbre y de un cuerpo en la búsqueda de generar sensaciones, crear personajes, ser otro -en voz y movimiento- prestar mi cuerpo para transformarme en otro, ser mi otro yo se convertía en un viaje desde el adentro hacia el afuera y viceversa; las dificultades aparecían y, con ellas, reflexiones; vivir el escenario llenaba impulsos primarios, despertaba otras miradas, abría caminos y posibilidades de descubrir qué se escondía tras bambalinas.

Luego, en la escuela de teatro, como tal, apareció la creación como elemento de exploración: por un lado, el entrenamiento corporal con todo lo que ello implica y por el otro, la improvisación como elemento necesario para empezar a focalizar la creación; allí reconozco el aporte de Lecoq, quien plantea que: “La escuela aspira a un teatro de arte, pero la pedagogía del teatro es más amplia que el propio teatro” (Lecoq. 1997. p.28).

Llegar a la enseñanza del lenguaje teatral es partir del principio que afirma que el teatro es -ante todo- imaginación, acción, comunicación y creación; cuya herramienta de trabajo es el cuerpo, que debe existir un espacio de comunión entre actores-espectadores y una disposición de esos espectadores para acceder a ese lugar de ilusión, para dejarse llevar de la imaginación.

Cabe destacar que, en el proceso para comprender el teatro como oficio, como disciplina, como puesta en escena; las fábulas que se cuentan y son llevadas al espacio escénico mediante la acción, le suceden a alguien en un lugar y espacio explícitos; por lo tanto, palabras claves como: qué, cómo, cuándo, dónde, a quién o a quiénes llega la historia, son fundamentales. Tal cual nos sugiere a nosotros como espectadores en la escena reflejada en la Foto 15, donde dos niñas juegan “como si”, representando personajes, situaciones, ambientes, utilerías en un libreto imaginario que imita la realidad, tal como lo sugiere (Huizinga. 1972. p. 26) en *Homo Ludens*, cuando hace referencia a acciones localizadas fuera de la vida cotidiana, en un juego voluntario y repentino que no afectará a los actores en la vida de verdad, pero que manifiesta un lenguaje acordado que predispone para el aprendizaje a partir de las enseñanzas que aparecen «en el reservorio de la memoria» y que activan la práctica para desarrollar la experticia. Veamos la foto:

Foto 15: *Bryanis y Carla jugando a las “comiditas”*

San José del Peñón



Foto de Henry Villalba.

Por su parte, (Gadamer, H-G. p- 31. 1995) expresa sobre el concepto “juego” –a propósito del acople en cuanto contenido simbólico del juego a la vida real, que el juego está incorporado en los procesos culturales, es decir simbólicos, y permite que el ser humano lo utilice para recrear de manera fictiva lo que puede acontecer en momentos de la vida de las personas, cuando dice que: lo primero que hemos de tener en claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico.

Es decir que la búsqueda que hago para determinar que el cuerpo vivo está en relación con todo lo que lo rodea y que por esta vía es necesario entrenarlo en todos sus componentes para que en el aula el docente se presente frente, detrás, a los lados de los estudiantes, como algo agradable, lúdico (no ridículo) para cautivar el deseo de comunicar mejor lo que es y lo que hace, para que el efecto de la enseñanza sea un juego inteligente con miras a logros.

Asimismo, Gadamer (1995) afirma más adelante, en el mismo texto *–La actualidad de lo bello–* que en el juego todos somos “cojugadores”, lo que permite afirmar que, en efecto, lo que suceda dentro de las aulas de clase comprende a todo aquel que esté incorporado de cualquier manera. Por ello el juego teatral es el elemento de representación que nos interesa privilegiar en este intento por contribuir a mejorar la calidad de las personas que asistimos a clase en aula o al aire libre.

Para los más pequeños, esos que a diario juegan libremente, que construyen narrativas de su entorno, quienes dan vida a las vivencias cotidianas y cuyos juegos no son propiamente del entorno escolar; esos que juegan a ser el profesor, la maestra, el papá o la mamá o alguien que haya generado sentido en sus vidas; esos que cogen cualquier prenda del adulto y la acomodan a sus intereses; esos, capaces de rebuscar y encontrar en cualquier rincón maquillajes venidos de la mamá o pigmentos de la naturaleza; esos que utilizan las sábanas y las transforman en tiendas de campaña, en casas, en escondites para socavar la presencia de vecinos; esos que deshojan árboles, matas y flores convirtiéndolas en recetas y que, después, sirven como los últimos platos de algún restaurante; esos que a veces son más realistas y, a escondidas “saquean” la cocina llevándose consigo alimentos que después se encuentran por sus olores pegados en cualquier lugar; esos, no necesitan de directores de escena ni de formalización del juego ni del teatro, esos no necesitan escenarios ni luces ni escenografías aparatosas.

Todo eso lo encuentran en sus vidas sin necesidad de preguntar, solo necesitan de observación y acompañamiento, requieren descubrir cómo se teje el proceso creativo en ellos para seguir, como

padres o docentes en la labor de ser provocadores de impulsos constantes, de heridas que en algún momento el teatro como tal reclamará. Para ellos, el juego teatral es el punto a tener en cuenta, lugar donde no serán actores ni espectadores sino jugadores y no jugadores; juegos donde el niño pone su mundo a disposición de la fábula, las vivencias construidas en sus relaciones dará rienda a su imaginación, eso que permite un manejo y transformación de la realidad; juegos cuyo tiempo (a diferencia del teatro) puede ser interminable o concluir en un par de minutos; juegos que suceden en algún espacio o lugar abierto o cerrado y que puede ir desde la sala, el sofá, el cuarto, el patio o la terraza; hasta una caja de cartón o la cima de un armario.

Allí donde no existe la obligación sino el placer, se abre una puerta para el manejo de la experiencia como apertura del sujeto y de su entorno, donde Larrosa (2006. p. 11) habla de la experiencia de “sí” como la posibilidad de reconocerse identitario gracias a lo recibido históricamente desde las culturas que han nutrido su interior, como un constructo que le da forma a lo que sabe y usa para vivir y crear. En todo este espacio de libertad, el juego es, para el teatro, lo que el cuerpo es para el ser humano.

Muchas veces nuestra mirada de adulto puede tomar estas intenciones abiertas de juego y llevarlas a escenarios como en los actos cívicos y exponer como conquistas propias, sometiendo a ensayos situaciones de juegos que nunca cumplirán requisitos para ser teatro, con lo cual los adultos terminamos matando algún impulso teatral venidero o sepultando actores en potencia que terminarán odiando el lenguaje escénico.

Para los más grandes -los jóvenes-, la enseñanza del teatro no debe ser asumida como una tarea, un pretexto para enseñar alguna materia en particular. Sin embargo, los conocimientos de áreas del saber pueden aportar a la búsqueda de información en la etapa de investigación que tolere - posteriormente- al hecho práctico. Esto hace de los hallazgos encontrados una reflexión constante de vaivén, donde aparece una frontera maravillosa en este manejo: es la interesante relación entre

pedagogía -que privilegia el proceso- y el teatro como un bien en sí mismo, que privilegia una puesta en escena como “resultado” para mostrar. Esos hallazgos se refieren a los comportamientos de las personas en el aula 701 como estudiantes de Licenciatura en Artes, quienes han visto la necesidad de transmitir con sus propios cuerpos y de ver a su maestro usándolo como una puerta que se abre para aprender y enseñar mejor; así como los habitantes de San José del Peñón, que han asumido su rol rural y social para transformar sus relaciones y sus conocimientos de la tierra y de sus familias y amigos en una estrategia de juego teatral cuando su rostro sonríe y cuando su cuerpo se abre y pliega a la hora de comunicarse.

En el escenario, el cuerpo debe hablar, comunicar. Crear conciencia de ello implica un entrenamiento constante, ese gesto corporal tiene que llegar como un poder activo y el cuerpo como constructor de intenciones expresivas, como medio para la expresión. Aquí me encuentro con Vásquez, quien esboza el concepto en una palabra tan usada en el lenguaje teatral:

Quinésica: apoyo o soporte para la palabra. La quinésica tiene que ver con nuestro cuerpo y nuestros gestos, con ese acompañamiento corporal que subraya o refuerza la palabra. Sobra decir que no solo hablamos con palabras. Nuestras manos y nuestra mirada, nuestra postura o nuestros ademanes van como otros instrumentos acompañando nuestro decir verbal. Entonces, tenemos que tener presente que hay otro lenguaje silencioso igualmente importante. Cuidado debemos tener para que ni entre en contradicción con nuestra palabra; o para que no diga otras cosas diferentes. No debemos ser tan confiados en la palabra misma y dar por descontado este otro medio de comunicación. Porque así, como hay palabras que, por su entonación o su medida, por el momento elegido o por su calidad, logran encajar perfectas en otro; en esa misma proporción, hay palabras que para alcanzar su objetivo necesitan miradas cómplices o abrazos solidarios. Muchas veces, especialmente cuando el dolor o la desesperanza atenaza el cuello, lo que en verdad sirve es este otro lenguaje silencioso. (Vásquez, F. 2007. p. 141).

¿Son acaso estos movimientos los que construirán estados del cuerpo en el escenario en la búsqueda de una conciencia del mismo? ¿Cómo aparece ese movimiento? ¿Qué es? ¿Cómo se genera? ¿Para qué? Lecoq me aclara: El movimiento no es un recorrido, es una dinámica, algo muy diferente a un simple desplazamiento de un punto a otro. Lo que importa es cómo se hace el desplazamiento. (Lecoq, J. 1997. pp. 40-41).

Esa franja necesita de profesores capaces de romper un currículo y abrir espacios desde el acompañamiento como búsqueda para llegar a un producto estético. Esta relación abre caminos a la comunicación tan necesaria en el lenguaje teatral. La enseñanza teatral tiene como fin el ser humano, su condición, sus referentes culturales, sus historias de vida. Por lo tanto, el formador/actor/director/ debe encontrar en el quehacer pedagógico, ese pulso de motivación que privilegie procesos, con la mirada puesta en el producto final. Esto provocaría en el joven estudiante intereses para acercarse al conocimiento de una manera emocionada, es decir, constructora de sentido: esto se explica desde Lecoq, en su texto *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral* (pp. 40-41) cuando habla de la conciencia del actor estudiante, que comprende que la satisfacción del espectador se da en el momento en que la puesta en escena funciona completa y lo alegra, ese es el resultado de la creación en la que participó todo el equipo. Vista desde aquí, la pedagogía aparece como acto de comunicación y el teatro como acto de creación. Enseñar teatro en el aula de formación, requiere de un “aliado”, de un cómplice con disposiciones particulares, con ese ver desde el adentro del proceso pensando en el resultado, pero también en el afuera y en las relaciones de acompañamiento, rastreo de intereses en la cultura local: un método en el oficio del teatro y potenciación de la creatividad, que es inherente al ser humano, como la manera de resolver las dificultades que se presenten en el curso de la vida consciente. Lecoq contextualiza de la siguiente manera:

La crítica que se emite sobre el trabajo, no es una crítica de lo que está bien o de lo que está mal, sino una crítica de lo exacto, de lo demasiado largo, de lo demasiado corto, de lo interesante, de lo no interesante (...) sólo nos interesa lo que es exacto. (Lecoq, J. 1997. p. 39).

Foto 16: *Izquierda: estudiantes de Licenciatura en Artes. Obra la Maestra de Enrique*

Buenaventura. Derecha: escena de Los ojos del amor envueltos en un pañuelo, de X2 Teatro



Foto izquierda por Henry Villalba – foto derecha por Jorge Alberto Ortegón Núñez.

Este proceso requiere de un reconocimiento del contexto, visto como el lugar donde se inscribe la vida del estudiante y que es compartida desde la cultura, cuya transmisión corresponde al profesor y a la institución educativa para hacerla visible; precisa una constante observación de todo, una escucha de todo, un olfato a todo; una captura total a través de los sentidos y, por supuesto, una reflexión constante en la que se tome nota, se dejen registros y se entrene al docente como profesional que no solo sabe de su área, sino que emplea el entrenamiento teatral para que su cuerpo exprese con todas

las emociones que construyen las ganas de saber en el aula y en los otros escenarios pedagógicos.³ Al respecto, Lecoq plantea: “Siempre se vuelve a la observación de las cosas, lo más cerca posible de la naturaleza y de las realidades humanas” (Lecoq, J. 1997. p. 40).

Esta gesta que, desde la escuela, abre puertas a trabajos cooperativos de barrios y aportes comunitarios donde entran artistas locales, pintores, músicos y escultores, entre otros, para un encuentro mancomunado y, por supuesto, en la misma institución educativa con todo lo que ella implica.

Trascender lo educativo para crear trabajo que implique estructuras organizativas, tiempos, espacios y recursos, significa como imperativo, activar dispositivos que fortalezcan una labor de equipo, cuyo proceso sobrepasa muros escolares y afecta entes culturales a nivel local (museos, bibliotecas, casas de cultura, escuelas, etc.). Sacar un “producto” teatral de la escuela es generar conversaciones más allá de estudiantes para estudiantes y poner a conversar las comunidades desde el arte, la cultura y la pedagogía.⁴

De allí en adelante, después de la escuela, los que deseen continuar en este mundo de las tablas o la pedagogía, bienvenidos: les aguarda un oficio esperanzador y gratificante.

³ Con esto se hace una invitación a las instituciones educativas y sus docentes a vincularse a las “redes de aprendizaje” fomentadas por el MEN y 68 secretarías de educación en toda Colombia. Cuyos contenidos pueden consultarse en: <https://www.colombiaprende.edu.co/superbuscador?label=capacitaci%C3%B3n+teatral+para+docentes>

⁴ En este caso, el MEN, con la mediación de la plataforma REDACADÉMICA (<https://www.redacademica.edu.co/node/290>) propone acciones como esta: Proyecto 7786 “Implementación del programa de innovación y transformación pedagógica en los colegios públicos para el cierre de brechas educativas de Bogotá D.C.”, Pero, corresponde a cada Institución Educativa en particular, provocar sus propias dinámicas para el logro de estrategias como las que aquí se proponen.

Veremos algunas apreciaciones sobre las temáticas trabajadas, a partir de una encuesta realizada a estudiantes de Licenciatura en Educación Artística, cuyas respuestas completas aparecen en el Anexo 2:

Encuesta para estudiantes del aula 701 respecto al tema del cuerpo, la imagen y el teatro como provocador en el aula de clase

Compendio de contenidos de las encuestas respondidas

Se presentan respuestas de cinco estudiantes de licenciatura en educación artística que ha participado en el desarrollo del trabajo de tesis respecto al trabajo de aplicación de estímulos mediante el uso del cuerpo como experiencia teatral en el aula de clase para mejorar los procesos de enseñanza.

Pregunta1: ¿Para qué le ha servido el teatro a usted en el aula de clase?

Respuestas:

Se desprende de las diferentes respuestas que el teatro en el aula de clase permite entender mejor, diversos temas sin necesidad de aprender teatro, pero entrenando el cuerpo desde lo escénico; a la vez, permite comunicar con mayor facilidad, es decir que se favorece la interacción y el aprendizaje de forma divertida.

Pregunta 2: Mencione tres ejemplos prácticos en los que el cuerpo actúe como provocador del aprendizaje.

Respuestas:

En esta oportunidad los estudiantes destacan que, en la práctica, el uso del cuerpo escénico favorece la expresión no verbal, la oralidad, el orden para la creación de contenido como si la clase fuera una puesta en escena; es decir, que se permite el planteamiento y desarrollo de historias (procesos lógicos), se tiene en cuenta al otro y se permite el juego para el abordaje de la improvisación (versatilidad para resolver dificultades en el manejo de temáticas = lenguaje divergente).

Pregunta 3: Cómo estudiante de la Licenciatura en Educación Artística, ¿cómo asume usted la mixtura entre cuerpo, imagen y memoria para procesos de enseñanza?

Respuestas:

El teatro es en sí mismo un continente de lenguajes, por lo cual quien trabaje con este arte, tiene la posibilidad de recordar con mayor facilidad lo aprendido, pues lo ha compartido de forma regular y significativa, es decir que se da sentido a lo aprendido y se privilegian usos posibles de ese conocimiento. Permite un mejor autoconocimiento en cada estudiante y en el docente: el cuerpo es acción a partir de lo que recuerda y es transformación; favorece igualmente la sensibilidad de los estudiantes frente a los estímulos del entorno, es decir que se muestran ávidos de aprendizaje y de aplicación de lo que saben.

Pregunta 4: ¿Considera usted que el teatro es o no es un provocador para la enseñanza en espacios pedagógicos y por qué?

El teatro sí es un provocador para la enseñanza, se colige de las respuestas de los estudiantes que: dinamiza, estimula la comprensión de roles y sus funciones, abre la capacidad de concentrarse ante el tema tratado en el aula, mejora la comunicación y motiva a la expresividad y la empatía. Es un espacio para el descubrimiento personal y para afrontar maneras de aprender diversidad de temáticas.

Pregunta 5: ¿Por qué la enseñanza del teatro?

Es abierto, plural y diverso, pródigo y amplio para aceptar a cualquier persona en cualquier edad, permite pensar que es una excelente manera de cambiar las lógicas que se critican con regularidad cuando afirman que la educación siempre es igual-que nunca cambia. Privilegia la participación individual y colectiva, es decir que valora los aportes personales y destaca los resultados en equipo; es una herramienta dinámica y un panóptico para acercarse al conocimiento, pues parece que fuera un juego, pero en realidad está diciendo que los fenómenos de la vida son una entrada a la curiosidad y una mesa de experimentación para los descubrimientos.

Pregunta 6: ¿Qué pasaría si los docentes de asignaturas diferentes a las artísticas usaran el teatro como herramienta complementaria para la enseñanza?

En vista de que privilegia el uso de todos los sentidos, el docente estaría en la capacidad de explicar de múltiples modos una sola temática; es posible derribar la línea delgada que existe en las jerarquías, y daría paso -así- a que todos trabajen en busca de los sentidos y significados que se persiguen; sería un espacio educativo en el que se aprendiera en serio y se proyectara mejor lo que se posee. Con el teatro es más sencillo despertar el amor por lo que se puede aprender y permite la inclusión de todos los participantes.

Pregunta 7: ¿Qué papel juega la conciencia corporal de los docentes en general para el mejoramiento de los procesos de enseñanza?

Permite

estructurar Proyectar intereses y resultados, el docente como modelo o punto de referencia, ágil, respetuoso y divertido, lo que generaría mejor recordación de lo aprendido; la silla dejaría de ser el punto nodal y el profesor realmente haría parte del grupo en el aula, pues el cuerpo no es solo músculo o vestuario, también es gesto, sonido, forma y contenido, es decir que el conocimiento y la autoridad dejarían de estar lejos para ingresar a cada participante en porciones equilibradas y habría más confianza entre los actores de la clase. El futuro contaría historias maravillosas de la manera de enseñar por parte de un profesor teatralizado.

Pregunta 8: ¿Qué tiene qué ver la formación teatral con el mejoramiento de las condiciones de la vida cotidiana?

El mejoramiento de los procesos comunicativos sería uno de los platos fuertes y deliciosos para compartir. Las personas podrían manejar una especialidad y ser fluido en muchas otras cosas. Se tendría mayor confianza para contar lo que no está bien y como consecuencia habría menos cosas que castigar. Posiblemente los miembros del equipo escolar teatralizado podrían circular por el mundo sin las

fronteras cotidianas. El objeto de aprendizaje y las personas que lo estudian, serían una especie de sistema proclive a los descubrimientos. Y en las bambalinas, los secretos serían puertas de acceso a las vidas desconocidas donde habría ingreso colectivo.

Referencias Bibliográficas

- Barba, Eugenio: *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. ed. Catálogos. Buenos Aires, Argentina. 2005. Consultado en:
<https://tallerdramaturgiamovimiento.files.wordpress.com/2016/05/barba-eugenio-la-canoa-de-papel.pdf>
- Brook, P. *El espacio vacío*. Ediciones Península. 2015. Barcelona. Tr. Gil, R. del original 1968. Consultado en https://www.planetadelibros.com/libros_contenido_extra/31/30516_El_espacio_vacio.pdf
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Ed. Paidós. Barcelona. 1989.
- Castaneda, C. *Las Enseñanzas de Don Juan (Una forma Yaqui de conocimiento)*. Fondo de Cultura Económica 1974.
- Castelo, L. A. & Mársico, C. T. *Diccionario Etimológico de términos usuales en la praxis docente*. Editorial Altamira. 1995. Consultado en <http://www.terras.edu.ar/biblioteca/35/35CASTELLO-Luis-MARSICO-Claudia-Que-es-educar.pdf>
- Castro, J. *El teatro: una herramienta pedagógica para la inclusión y la comunicación en el trabajo artístico con un grupo de personas en situación de discapacidad, perteneciente al programa de atención integral a la discapacidad del municipio de Envigado*. Universidad Pontificia Bolivariana. Escuela de educación y pedagogía. Facultad de Educación. Licenciatura en Educación Artística. Medellín. 2016. Consultado en:
<https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/3674/EL%20TEATRO%20UNA%20HERRAMIENTA%20PEDAG%3%93GICA.pdf?sequence=1>
- Celis, J. *La multiplicidad del teatro en la escuela*. Trabajo de grado de Especialización en Pedagogía. Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Educación, Departamento de Posgrados. Especialización en Pedagogía. Bogotá. 2013. Consultado en:

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/13237/CifuentesLozanoDianaPatricia2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Cerrano, R. *La importancia del juego dramático en Educación Infantil. Dramatización como recurso didáctico*. Universidad de Valladolid. Trabajo de fin de grado en Educación Primaria. Facultad de Educación de Soria. 2018.

Chejov, Anton. *El actor: sobre la técnica de la actuación*. Ed. Quetzal. Consultado en [michael-chejov-al-actor.pdf](#)

Cifuentes, D. *El teatro como herramienta pedagógica en la escuela básica primaria*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes A.S.A.B. Bogotá D.C. 2017. Consultado en: <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/13237/CifuentesLozanoDianaPatricia2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Deleuze, G. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós. Barcelona. 1985. 1ª ed. en español 1987. Consultado en: http://www.medicinayarte.com/img/deleuzeestudios_sobre%20_cine%20_la%20imagen-tiempo.pdf

Deleuze, G. *Lógica del sentido*. Tr. Miguel Morey. Ed. electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de filosofía Universidad ARCIS. Consultado en: <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf>

Follari, Roberto. *¿Hay lugar para la subjetividad en la escuela? (2007)*. Consultado en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982007000100002

Gadamer, H-G. *La actualidad de lo bello*. Paidós. Barcelona. 1991. Consultado en <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2016/11/gadamerhans-georg-laactualidaddelobello-120921124743-phpapp02.pdf>

Gelman, J. (2018). *El ciempiés y la araña*. Consultado en <https://juangelman.blogspot.com/>

Grotovski, J. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI editores. Tr. Glantz, M. Décimo sexta ed. en español. 1992.

Heidegger, M. *La voluntad del poder como arte en Nietzsche*. 2000.

Huizinga, J. *Homo Ludens*. (2002). Sexta reimp. Madrid. (1972 – 2002). Ed. Eliazna – Emecé editores.

Consultado en:

https://eva.isef.udelar.edu.uy/pluginfile.php/2157/mod_resource/content/3/Huizinga%20-%20Homo%20Ludens%20%281%29.pdf

Jáuregui, M. H. (s.f.). *Hermetismo*. Consultado en

https://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/4_34283.pdf

Jordana L. E. *Être autrement El ser como transformación en Michel Foucault*. Consultado en Être

autrement. El ser como transformación en Michel Foucault (tdx.cat).

Larrosa, J. (2006). *Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes*. Estudios filosóficos, 55(160), 467-

480. Consultado en <https://docplayer.es/9371564-Jorge-larrosa-ed-escuela-poder-textos-de-mario-diaz-james-donald-ian-hunter-jorge-larrosa-julia-vareta-valerie-walkerline.html>

Larrosa, J. (2006). *Sobre la experiencia*. Aloma. Revista de Psicología i Ciències de l'Educació. Núm. 19,

pp. 89-112. 2006. Consultado en:

<https://raco.cat/index.php/Aloma/article/view/103367/154553>

Lecoq, J. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba editorial. S.l.u 1997.

Maturana, H. Emociones y lenguaje en educación y política. 2001. Consultado en: [tps://des-](tps://des-juj.infed.edu.ar/sitio/upload/Maturana_Romesin_H_-_Emociones_Y_Lenguaje_En_Educacion_Y_Politica.pdf)

[juj.infed.edu.ar/sitio/upload/Maturana_Romesin_H_-_Emociones_Y_Lenguaje_En_Educacion_Y_Politica.pdf](tps://des-juj.infed.edu.ar/sitio/upload/Maturana_Romesin_H_-_Emociones_Y_Lenguaje_En_Educacion_Y_Politica.pdf).2001.

Nancy, Jean-Luc. *Ser Singular Plural*. tr. Antonio Tudela. Arena Libros. Madrid. 2006. Consultado en:

<https://pdfcoffee.com/singular-plural-materi-pdf-free.html>

Nuestra Sagrada Biblia. Ed. San Pablo. 5ª ed. 2014.

Oliveros, Alejandro. *Poemas del cuerpo*. Ed. Pre-textos. Col. La cruz del Sur. Caracas. 2015.

Real Academia española. (s.f.). *huella*. Diccionario de la lengua española. Consultado en

<https://dle.rae.es/huella>

Rodelo, Antonio. *Décimas de San José del Peñón*. Texto inédito. 2021.

Serres, M. 2011. *Variaciones sobre el Cuerpo*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, Argentina. 2011.

Spinoza. *Tratado de la reforma del entendimiento – Principios de filosofía de Descartes – Pensamientos metafísicos*. Alianza editorial. Madrid. 1988. Consultado en

<https://es.scribd.com/document/404328605/Spinoza-Tratado-de-La-Reforma-del-Entendimiento-pdf>

Stanislavski, K. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Tr. Saura, J.

Primera edición en español. ed. Alba. Barcelona 2009. Consultado en https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/el_trabajo_de_actor_sobre_si_mismo_en_el_proceso_creador_de_la_encarnacion.pdf.

Steiner. G. *Lenguaje y silencio: ensayo sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Consultado en

https://www.google.com.co/books/edition/Lenguaje_y_silencio/_x3dDwAAQBAJ?hl=es&gbpv=1&dq=lenguaje+y+silencio+steiner+el+lenguaje+y+lo+inhumano&pg=PT1&printsec=frontcover

Vásquez, F. *Educación con Maestría*. Oficina de medios virtuales y comunicaciones. Universidad de la Salle.

Bogotá. 2007.

Anexo 1: Evidencias de experiencias corporales, teatrales y de relatos en San José del Peñón



Al carro: niños de San José del Peñón jugando con carros. Cuerpos que desafían el relieve de las calles para dar rienda suelta a la imaginación.

Foto de Henry Villalba

Capitán: Miguel Ángel recreando al Capitán; espacio donde el teatro posibilita el juego con el maquillaje.

Foto de Henry Villalba



Cruzando el arroyo: Alfredo Reyes y el Señor Lino García ajustan sus cuerpos al cruce del arroyo crecido.

Foto de Henry Villalba



Cumbia: Antonio Villalba y Danna Barrios esperando su turno para el baile.

Foto de Henry Villalba





Descubriendo: Diana Samboni comparte versos con Seque Cardona.

Foto de Paula Romero.

Dionágel: tejiendo una mochila con fibra de majagua.

Foto de Henry Villalba



Entrando a casa: el señor Ismael llegando a casa después de su caminata diaria por San José del Peñón.

Foto de Henry Villalba.

Otto y Esmeralda: abuelo y nieta comparten la tarde en San José del Peñón.

Foto de Henry Villalba.





Pelando yuca: el negro Chamorro con machete en mano prepara el almuerzo.

Foto de Henry Villalba

Prendiendo el fogón: el señor Benigno echa “yescas o virutas” de leña para lograr candela en el fogón.

Foto de Henry Villalba



Rocío en una escalera improvisada corta una mata de cebollín para echarle a la sopa del almuerzo.

Foto de Henry Villalba

Sacando del Baúl del montaje teatral *MEMORIAS: un encuentro con las historias y relatos* de San José del Peñón.

Foto de Camilo Villalba:





Sebastián revisa y alcanza papayas que estén maduras para el consumo.

Foto de Henry Villalba

Tardes rosadas: San José del Peñón se pinta de rosado en algunas tardes, sorprendiendo con texturas e improntas.

Foto de Andrea Orozco



Teatro, a San José del Peñón, de pronto y sin saber a ciencia cierta de dónde, aparecen circos y bailarines convocando a un encuentro con las artes escénicas.

Foto de Joseíto Castaño

Violín: en uno de esos encuentros llegó una joven con un instrumento desconocido para los niños y comunidad en general, quienes se agolparon para escuchar, tocar y asombrarse con tan elocuente invento.

Foto de Henry Villalba



Anexo 2: Encuesta para estudiantes del aula 701 respecto al tema del cuerpo, la imagen y el teatro como provocador en el aula de clase

Pregunta1: ¿Para qué le ha servido el teatro a usted en el aula de clase?

Respuestas:

- a. Aprender a expresarme y entender facetas y actitudes.
- b. Enseñanza de uno de los lenguajes artísticos poco conocidos. Contagio estético de una de las aristas del arte. Divulgación de la historia colombiana a través de las artes escénicas.
- c. Para buscar formas en las que expresar mediante el teatro con el cuerpo.
- d. Permitirme expresar el cómo me siento, abrirme a nuevas experiencias literarias, divertirme realmente aprendiendo.
- e. Hallar en el escenario (entendido como aula de clase) una forma de comunicación entre los que habitamos el espacio. Permittiéndonos ser, conocer e interactuar. El teatro es una herramienta para la dinamización de las clases y una oportunidad de explorar nuestros cuerpos e historias.

Pregunta 2: Mencione tres ejemplos prácticos en los que el cuerpo actúe como provocador del aprendizaje.

Respuestas:

- a. Movimiento, atención y fuerza.
- b. La puesta en escena. Transmisión de sentimientos del actor al público. Contar una historia provocadora.
- c. En la construcción de un personaje, en la danza, en la expresión corporal
- d. Danza, imitación, improvisación.
- e. La mimesis, la improvisación y la experimentación a través del ritmo musical.

Pregunta 3: Cómo estudiante de la Licenciatura en Educación Artística, ¿cómo asume usted la mixtura entre cuerpo, imagen y memoria para procesos de enseñanza?

Respuestas:

- a. Útil, da ejemplos y referencias.
- b. Altamente trascendental. Las artes escénicas se alimentan de los demás elementos del arte y se pueden trabajar todos a la vez por medio del teatro.
- c. En el análisis del ello, del yo y del super yo.
- d. La comprensión de cada uno de ellos como individual se va generando paso a paso, sin embargo. una vez se reúnen las 3 se llega a la complejidad de la acción, generando un análisis más profundo y una conexión con mente y cuerpo de la forma más hermosa existente.
- e. Todos hacemos parte de un territorio colectivo, sin embargo, cada cuerpo es una historia, una manera de ver el mundo, un territorio individual. El reconocimiento de lo que somos hace parte del crecimiento personal, uno por el cual yo, como estudiante de la licenciatura, quiero promulgar. No busco la perfección de la técnica y la obra escénica, busco la construcción de personas sensibles; indudablemente veo en el cuerpo, la imagen y la memoria un lugar que nos convoca a todos como seres humanos.

Pregunta 4: ¿Considera usted que el teatro es o no es un provocador para la enseñanza en espacios pedagógicos y por qué?

Respuestas:

- a. Si, muestra el dinamismo de la persona.
- b. Sí lo es. La puesta en escena no es sencilla y los espectadores de una obra lo saben, pueden llegar a conectar por el sentimiento que transmita el actor.
- c. Si es provocador, en los espacios podemos llamar la atención de los alumnos con obras las cuales podemos llevar a él contexto de ellos.

d. Completamente sí, gracias al teatro a nivel personal fue que logré desenvolver el quién era ya que en su tiempo me consideraba una persona muy retraída incapaz de mostrar quien era ya que esta falta de socialización no me permitía saberlo. El poder conocerse a sí mismo ya se convierte en un punto clave dentro de la vida de una persona y considero que es algo que se debe tener en cuenta en la enseñanza, ya que este proceso va acompañado del aprendizaje de nuevas experiencias y conocimientos.

e. Sí, el teatro es provocador de experiencias pedagógicas. Considero, desde mi corto recorrido en este arte, que el teatro nos posibilita un encuentro, un viaje al interior, a lo que somos. Es el descubrimiento de nuestras emociones y la forma en la que podemos hacer didácticas, llegar al corazón de los alumnos.

Pregunta 5: ¿Por qué la enseñanza del teatro?

Respuestas:

- a. Es una muestra de fuerza y constancia para la formación tanto personal como profesional.
- b. Puede abarcar todas las aristas del arte.
- c. Ayuda en el (...), de transformar imágenes o no solo imágenes, música, expresiones en la evolución del alumno.
- d. Para cambiar el modelo estricto que lleva años, permitir que la educación sea un lugar de expresión y exploración mental y corporal de la persona sin importar su edad.
- e. Porque somos humanos, somos historias que merecen ser contadas. Qué mejor que el teatro para evocar lo que somos o deseamos ser.

Pregunta 6: ¿Qué pasaría si los docentes de asignaturas diferentes a las artísticas usaran el teatro como herramienta complementaria para la enseñanza?

Respuestas:

- a. Le podrían dar más dinamismo a las clases y se podría alentar la comprensión de los estudiantes de maneras didácticas.
- b. Pienso que la enseñanza se basa en la integración. El arte puede ser utilizado como una herramienta didáctica y se reforzará asimismo el conocimiento del teatro.
- c. Sería una forma didáctica, en la cual se pueden dar entender diferentes conceptos mediante alguna representación.
- d. Las clases serían más interactivas, aquellos con ciertas dificultades para concentrarse al motivar su mente por medio de la actividad física, de memoria, etc. (ya que el teatro se puede abordar desde diferentes formas, es decir que se adopta a cada tipo de aprendizaje) es más sencillo despertar el amor por el conocimiento dictado.
- e. El teatro es un elemento catalizador de enseñanzas y aprendizajes, la imagen nos ayuda a afianzar los conocimientos. Las historias se hacen íntimas.

Pregunta 7: ¿Qué papel juega la conciencia corporal de los docentes en general para el mejoramiento de los procesos de enseñanza?

Respuestas:

- a. Les da la facilidad de estructurar y mostrar de manera física la trayectoria a la que se dirige el alumno.
- b. Mejoramiento y control de los movimientos a la hora de la puesta en escena y facilita que el maestro se desempeñe no solo a partir de sus saberes, sino se ejecute como modelo de referencia para los estudiantes.
- c. Es muy importante, ya que la conciencia corporal ayuda a transmitir mejor al docente, para dar una mejor lúdica al estudiante.
- d. Absolutamente todo, no es lo mismo ver a un docente todo el tiempo en la silla, encorvado leyendo lentamente y con voz baja a sus estudiantes, que un docente entusiasmado,

tratando de contagiar esa emoción y alegría a los estudiantes: voz alta y clara, ya que por experiencia y hablando con más personas se evidencia cómo el amor de un docente por la materia genera interés y motivación.

e. Si bien la seguridad y la propiedad de nuestra enseñanza está fundada en el afianzamiento de los conocimientos y prácticas adquiridas, la conciencia corporal nos brinda una herramienta en la relación con nuestros estudiantes.

La confianza se construye desde las experiencias vitales y los aprendizajes que podamos brindarles a ellos, en ese orden de ideas, la conciencia corporal es instrumento fundamental para nosotros como profesores, pues conocer nuestro cuerpo y la postura que ejercemos en el aula de clase, dirá mucho de nosotros.

Pregunta 8: ¿Qué tiene qué ver la formación teatral con el mejoramiento de las condiciones de la vida cotidiana?

Respuestas:

a. Muestra la capacidad de la mente y el cuerpo de una persona refuerza su confianza y entrega con el público.

b. Contribuye a la conciencia social, al reconocimiento de las problemáticas que nos rodean como sociedad colombiana. También para el desarrollo de habilidades orales y no verbales (faciales y corporales).

c. Supondría que con el hecho de elevar un poco el subconsciente.

d. Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, el conocerse a sí mismo es algo que es aplicable al resto de su vida cotidiana, pues esto siempre va cambiando, siempre es un aprendizaje y permitiese expresar es la salvación de muchas vidas.

e. Mejora las dimensiones personales, académicas y/o profesionales del ser humano. La formación teatral representa un encuentro con nosotros. Un encuentro con la corporalidad,

corporeidad, los miedos, los potenciales, las aspiraciones y los errores. El teatro es un lugar que, tras las bambalinas, es un espacio de hallazgo y autoconocimiento.

Anexo 3: Entrevista sobre la percepción del cuerpo como herramienta teatral a dos de los personajes del teatro colombiano

En primera instancia, **Carlos Agudelo**: uno de los trabajadores del cuerpo en escena por más de 30 años en Colombia, director de **LA CASA DEL SILENCIO** en Bogotá, una autoridad nacional que se alimenta inicialmente de las técnicas de Étienne Decroux y de Marcel Marceau y que, posteriormente, se embarca en sus propias investigaciones y producciones a partir del cuerpo como insumo esencial para la escena.

En segundo Lugar, de **los Montes de María**, **Francisco Javier Osorio**, una de las personas vigente en el sector del teatro, ha nutrido su trabajo desde lo experiencial y desde las aportaciones ancestrales para el fortalecimiento de las artes escénicas en ese territorio de Colombia.

Pregunta: Carlos y Francisco. Primero, agradecerles por toda su disposición. En algún momento me encantaría sentarme con ustedes a tomar tinto, ahora que el tiempo nos lo permita; sentarnos a conversar alrededor del café. Interesante todo esto que han venido haciendo. Estoy en la parte final de la tesis de grado que tiene como nombre: **cuerpo, imagen y memoria: el teatro como un relato provocador en el aula de clase**. Y está sustentada desde esos elementos que tiene que ver con la imagen, con el teatro, con la memoria y todo lo que implica la experiencia en esa construcción. Quiero conversar con los dos sobre estas nuevas miradas alrededor del cuerpo, si se ha ido transformando o si se mantienen, de donde se nutre el cuerpo, como se alimenta en estos momentos.

Una primera inquietud es:

¿Qué es el cuerpo, cómo lo viven, cómo lo sienten ustedes? Y, ¿si hay algunas nuevas corrientes que marcan las corporeidades en estos momentos? Me pregunto por la Pandemia, ¿Si de alguna forma, ese encierro marcó una manera diferente de relaciones desde el cuerpo? ¿De qué se alimentan sus corporeidades en las etapas de construcción creativa en sus oficios teatrales?, ¿dónde encuentran,

desde lo corporal, la relación con la memoria y con la construcción de imagen? Y ya directamente llevada a la enseñanza, ¿qué creen que le pueda aportar el teatro al docente de otras disciplinas en el aula de clase, si de verdad esta idea de lo corporal o del cuerpo, se puede en algún momento llevar al salón de clase y que el docente, el profesor -ese profesor de a pie-, común y corriente “entre comillas”, pueda encontrar en estas corporeidades o en ese cuerpo, visto desde el lenguaje teatral, algunas herramientas para generar algún tipo de provocación creativa en el niño en el aula de clase?

Mil y mil gracias, -Carlos y Francisco. Un abrazo. Chao.

Respuestas de Carlos Agudelo

Con respecto a la primera cuestión, que tiene que ver con ¿qué es el cuerpo? Depende del lugar donde estés instalado o de la relación que tienes con él, o sea, para el cuerpo cotidiano es distinto que para el cuerpo de un bailarín o para el cuerpo de un mimo -diría yo- o de un actor físico o un actor de texto. En nosotros es un lugar de resonancia, es un catalizador, un epicentro, un detonante, porque lo que construimos realmente se sustenta en lo físico, en el cuerpo, y en esa medida la mirada es una mirada más aguda, más detallada, más orgánica; pues también construyes desde un vocabulario.

También los tiempos han cambiado, efectivamente uno ha evolucionado y pues no solamente uno enseña a Decroux o Marceau, que fueron como los principios, sino que uno también enseña lo que ha desarrollado, como creador, como compañía, en nuestro caso, como Casa del Silencio, entonces diría que hay un cuerpo, el cuerpo de Casa del Silencio -aunque no quisiera etiquetarlo así-, sino que hay una calidad de movimiento que es característica en estética de Casa del Silencio, que tiene el eco de los franceses (Decroux y Marceau), pero que tienen mucho de latino y lo de caleño, y tengo metido un poquito el alma pacífica metido en la esencia de mi ser.

Entonces, el cuerpo es para mí un material de investigación, es una forma de vida; es un camino que he encontrado y, es un territorio maravillosos y amplio donde convergen muchas otras referencias,

porque no es solamente lo que hemos aprendido por fuera, sino lo que hemos desarrollado y sobre todo, lo que hemos creado en términos de espectáculos y cada espectáculo tiene un partitura, una estructura física, un camino dramático e interpretativo, entonces ahí hay ya una historia tejida en cada cuerpo, a raíz de cada espectáculo.

Para mí el cuerpo es el epicentro de la creación, de ahí nace todo, lo otro -diría Decroux- es literatura; entonces, claro, no empezamos por la literatura, sino que empezamos por el cuerpo y ahí, en conexión con materiales vamos generando palabra, pero es el cuerpo el que genera eso, generalmente los espectáculos de Casa del Silencia generan unas reflexiones amplias: la gente empieza a hablar del significado, de todo el imaginario que suscita, y hay como un ejercicio verbal que nace del cuerpo, de ver los espectáculos de Casa del Silencia a partir de los foros, donde hacemos estos ejercicios de interactuar con el público. ¿Qué diría yo? El cuerpo es el todo para mí. Ahí sucede todo.

Después de la pandemia, yo creo que hay una mirada externa: ¿cómo los cuerpos se apagaron, algunos, o muchos... sufrieron como una especie de retracción. Pero nosotros seguimos trabajando en pandemia, ¿sabes? En pandemia nació un montaje que se llama ADENTRO GASTOM... Y MANDÍ [adentro, jh... a propósito de adentro] que es un montaje sobre la vejez, sobre el encierro y, como todo pasa por lo físico y lo no verbal, pues claro, es un montaje donde los significados físicos son muy importantes -los microgestos- entonces, siento yo que en esa transición de la pandemia nosotros agudizamos -con la pareja con la que montamos el espectáculo- la mirada a esos lenguajes no verbales y a esas cosas no dichas y, claro, se plasman en el espectáculo.

Ahí hay un eco importante en el espectáculo porque se traduce mucho del adentro de los cuerpos ¿cómo se encerraron?, ¿cómo nos afectamos tanto en esa temporada de pandemia? Y ahí hay precisamente un trabajo de reflexión y de exploración física distinta, unas expresiones bastante amplias, una corporeidad mucho más generosa. Aquí es mucho más contenido, porque también son los años,

estamos hablando de viejos, de viejos en encierro y, ahí hay un tratamiento, un desarrollo diferente respecto al cuerpo, una consecuencia distinta de esa vivencia, de esa exploración.

¿De qué se alimenta mi cuerpo? Yo tengo una referencia muy marcada que viene de Marceau y de Decroux, ahí hay gramática corporal, un sustento. Pero eso ya está digerido, está ya en otro plano. Yo sigo enseñando técnica pura, pero al mismo tiempo yo ya no me muevo con esa corporalidad *decrouxiana* tan marcada de hace ya más de veinte años. Ahora hay una identidad ya marcada, ya más latina. De hecho, *Manú*, es una obra que es bien colombiana, *Manú o la ilusión del tiempo* es una obra muy poderosa, que detrás trae como el eco de Decroux y Marceau, pero la calidad del movimiento es colombiana, diría yo que, es más pacífico, hay una identidad latina en el movimiento y, en esa medida, lo que hay es que yo me alimento del día a día, del cotidiano, de lo que sucede, de la referencia sobre la cual vamos a trabajar.

Cada espectáculo tiene unas necesidades distintas. A veces hay espectáculos que tienen un trabajo muy articulado, hay otros que tienen un trabajo muy orgánico, nos nutrimos mucho de las acciones físicas, a veces esencialmente de la partitura; otras, de la exploración un poco abierta, libre a veces, de los objetos, que son una especie de transmisor de calidad de movimiento al intérprete; entonces, depende: no hay una fórmula, no hay una única manera de componer, todo va variando en función de cada proceso de creación.

A propósito de la Memoria: yo pienso en *Kokoro*, *Kokoro* nació a partir de una separación: me separo y ahí quiero hablar de ese desapego, ese vacío, esa ausencia del otro. Cada espectáculo va dando como unos pisos de memoria, unos pisos térmicos de esto de la memoria, es decir, a veces más calientes, a veces más fríos, a veces más intensos, a veces más tempestuosos; entonces, las obras mismas van suscitando como esa necesidad de alimentarse y nutrirse de la memoria personal, uno termina conectando como creador con la esencia de lo que uno es, así te metas con textos existentes o rudos, dramáticamente redondos o conocidísimos.

EL *Woyzeck* que hicimos hace tiempos, es un *Woyzeck* alemán, pero esa versión que hicimos es una versión muy colombiana y de cierto modo se conectó con la guerra en Colombia, con el soldado en medio de la guerra; que pasa un poco como a manera de proyección, como una puerta que se abre con *Manú*, que es una obra que habla de la guerra: tiene que ver con el contexto, de forma indirecta; pues no va de nada montar espectáculos por la moda de montar *Molière* o *Shakespeare* y, si no los pones en contexto, y nosotros, incluso desde mi experiencia que yo viví de niño con el TEC o con LA CANDELARIA, termina poniendo contexto a lo que hace, desde un planteamiento poético (valga la aclaración) de esa realidad, de esa historia propia o de esa vivencia personal y, pues, eso se traduce en creación.

En ese tema del docente, yo no sé si hay mucha política del estado que habría que reformular o hay mucha utopía del docente que dice que confía y cree en eso. Sí, sí. Cuando tú trabajas lo físico con un niño o con adolescente, un joven o un adulto, tú terminas moviendo territorios allá muy profundos, muy de adentro del ser humano.

Y pues, lógico, el teatro te lleva a lo lúdico, te lleva al juego, te lleva a la liberación, a la autoestima. Hay muchos elementos que convergen para reafirmar que el teatro es una herramienta super potente, y que lo físico lógico, más en este tiempo de sedentarismo que los pelados están tan pegados a esos bichos de mierda «a esos computadores y a esos celulares», es, un aliado muy poderoso, lo que pasa es que hay que saberse meter, sin imponer, tú generas ese amor por lo físico y, pues, eso es un tema de ejemplo que hay que dar, porque, un docente que no se mueve ¿Cómo hace para transmitir o suscitar el deseo de movimiento.

Aquí lo que hay que hacer es como una invitación al docente para que empiece a ejercer un motor de inspiración en los pelados: en vez de hacer una clase de matemáticas, digamos algo -un ejemplo- un ejercicio de performance donde el profesor juegue a contar mientras juega y, se vuelven ejercicios donde el niño termina conectando de forma indirecta el movimiento con el aprendizaje, con la enseñanza. Por otro lado, imitar a los animales podría ser más interesante que mostrarles un dibujo y

contarles cómo se mueve un león o un ratón o un roedor; es decir el juego lúdico de imitarlos constituye una puerta inmensa que se abre para un docente, en vez de enseñar desde un libro, se enseña desde el actuar la clase y, eso te pone en un lugar diferente porque está interactuando con los chicos de una forma mucho más directa, más lúdica. Eso es más mi intuición por lo que yo hice en el pasado, cuando trabajé con jóvenes.

Sí, para trabajar con niños, tienes que despojarte de lo formal y poderte poner la nariz o vestir de ardilla y jugar un poco porque si el niño te ve en ese rol, es mucho más fácil que conecte. Hay mucho material audiovisual de formas de abordar lo físico, digamos, los dibujos animados, el mismo Chaplin, en términos de cine, referencias cinematográficas les suscita una conexión a los pelados, en la edad que tengan. Es importante este tipo de estrategias del docente de como vincular esto teatral con la docencia, lo que pasa es que eso no se enseña en los libros, es decir, puedes ser muy teórico, pero si no te mueves, si no te movilizas, ¿cómo vas a conectarte con un niño si tú mismo no te mueves? Entonces, se empieza por el ejemplo (creo).

Hay caminos muy largos y muy extensos, creo que invitarles a bailar lo nuestro, a bailar salsa, a bailar currulao, cumbia, en general, lo lúdico, lo que hace que el niño se suelte y conecte. Aunque no son reacciones masivas, es posible que solo conectes a uno o dos niños que terminarán haciendo teatro o danza (esa fue la victoria) salvaste a dos o a tres o a uno de la masa, Lo que pasa es que el arte es muy selectivo, es decir, es la persona la que escoge, la que decide: *—Yo quiero hacer arte*. En esa medida, es muy personal y muy del impulso propio y más que un docente, en ese proceso patrocine o motive eso para que el hecho acontezca, si no, será una clase formal para muchos niños. Creo que hay que pasar por jugar al teatro, defenderlo en el aula no como un complemento ahí, a medias, sino que casi como una constante: el teatro, la música, la danza. El problema es que los tienen como complementos a la formación y, ahí, puede no pasar nada.

Aunque es como extremo lo último que digo, porque a veces sí pasa, hay gente que dice: –Yo recuerdo al profesor de matemáticas, que nos sacaba al patio a sembrar maticas. Ese es mi recuerdo, yo tengo al profesor Cruz, que me enseñaba a sembrar haciendo matemáticas, nos enseñó con amor la matemática sembrando. No tengo tantos recuerdos de infancia de profesores conectados a lo artístico, tengo más recuerdos de compañeros que tocaban guitarra y uno decía: –Uy, qué lindo. Entonces, nuestras generaciones fueron más (...), no tuvimos tantas opciones, de niños. Pues teníamos la opción de que no existía el celular, entonces éramos más creativos, pero creo que no tuvimos como esa posibilidad de (por lo menos yo) yo me acerqué al arte por mis hermanos, en mi casa se respiraba música y teatro desde peladito, viendo al TEC; a los siete años viendo a Totó la Mompoxina. Imagínate. Es un comentario bien relativo, ¿No?

Respuestas de Francisco Javier Osorio:

Bueno, el cuerpo, para un actor, está compuesto de cuatro momentos: en el mundo cotidiano hablan de un cuerpo materialista y hablan de un cuerpo espiritual, pero nosotros somos más que universo, somos más allá de los límites; por eso cuando el actor habla, cuando el actor siente, cuando el actor piensa y cuando el actor actúa, utiliza esos cuatro momentos. El cuerpo es un imaginario que tú moldeas de acuerdo a un comportamiento estudiado, investigado, que es el personaje, que tú vas a abordar. Entonces, a mí me gusta seguir los personajes vivos, para sentirlos, vivir con ellos, comer con ellos, tomarme un tinto con ellos, sentirlos, respirarles cerca, para tener un momento muy especial para construir ese personaje.

Ya como caminan es una rutina, cómo habla es otra rutina, pero cuando tú interiorizas psicológicamente a ese personaje, que ya tú conoces sus vivencias, sus tristezas, alegrías... lo conviertes en un universo y ese universo lo va recreando, como si ese universo te fuera a dar un planeta para que lo moldees, para que lo pulas. Miren que cuando uno ve a Chaplin, uno ve un planeta moldeado, esculpido, hecho de tal manera -con la gracia divina- entonces, por eso es que yo digo que el cuerpo es

un universo celeste que tienes que traerlo de allá de lo general y traerlo a lo particular para darle unas características; y cuando sube al escenario, se ve ese personaje grande, lleno de energía.

Entonces: la energía es lo que siente, cómo transmite esa energía, como la emite, como esa sinergia la manda a un público y se ve ese recuerdo en el instante del espectáculo, pero también después del espectáculo, y después, en la historia del espectáculo.

Chaplin: yo me fui a Chaplin y, me fui a Darwin: ¿Cómo moldear la mano para que la mano cuente historias? ¿Y cómo buscar esos aprendizajes legibles para que, de lo general, se traslade a lo particular? En el estudiante -hoy en día hablamos de los superpoderes- de la forma de transformar ese yo individual hacia lo positivo, pensar que sí se puede hacer el personaje, romper los límites mentales para llevarlo a una exactitud -no a imitarlo- a una exactitud, porque es que el arte es otra cosa, imitar es un elemento; entonces, mire, cuando uno rompe los límites del pensamiento del actor para resquebrajar esa idea propia y, luego, darle paso a esa imaginación que copule en el escenario. Entonces miren todas esas posibilidades.

Mira: la pandemia fue una etapa donde el mundo se puso en vilo. Una guerra psicológica a través de un virus que sí existía -sí existe- pero fue más grande la preocupación de morir que de seguir viviendo, ¿por qué, porque estamos acostumbrados a ver en la televisión “Rusia-Ucrania”: toda una pelea toda una vida; África: la pelea que hay entre África y los recursos naturales; la pelea que hay en América y los recursos naturales; la pelea que hay entre los asiáticos; la pelea que hay en Irak-Irán... ¿Cómo se transforma todo ese miedo en una preocupación particular? Mire que una de las cosas era el contacto, evitar el contacto, y cómo la gente corría a refugiarse en los colectivos, en el monte, lejos de la ciudad, de la urbe, entonces el cuerpo ahí sufre: hay cambios, hay transformaciones. En el caso mío: yo me preguntaba debajo de un árbol -con una varita en la mano golpeando las varitas secas- y me decía ¿qué pasaría si a mí me llega a dar el Covid?

Por eso, los personajes que uno construía en la pandemia, hablaban, se reían, sentían, declamaban poesía. Entonces, esos personajes se convirtieron en un transfer de conocimiento, Pero también para romper los miedos, porque lo que nos sembró el Covid, fue miedo, angustia; vivir en cuatro paredes y pensar que si salías te contagiabas y te morías e ibas a ser enterrado en una caja. Mucha gente se murió de angustia, no los mató el Covid.

Entonces, miren, esas tremendas transformaciones de las que yo les hablaba anteriormente, romper los límites, buscar una nueva forma, reinventarnos la psicología del personaje, que sean personajes más vivos, más humanos, que hagan sentir a la humanidad, que no hagan sentir miedo.

Sigo insistiendo en el prototipo de esos personajes que son imaginarios: llevan un nombre, están en un escenario. Se rompe ese límite, se oye el golpe del cristal donde se rompe el límite para darle paso a ese reinventar de la psicología del personaje. Yo me baso en un elemento muy primordial, que son los saberes ancestrales: si yo empiezo a investigar y digo, y escucho dichos y refranes que están dentro del urbe, dentro del acervo cultural: *el tigre viejo ronca sentado*, después que matas al tigre, le sale su (...) al cuero. Allí nos dicen los saberes ancestrales que nuestra teatralidad viene de tiempos inmemoriales; entonces me voy detrás de ese recorrido que es la memoria, y luego, el recorrido que hace la historia: diez mil años antes de la existencia de Jesucristo vivieron los malibúes en nuestro territorio. Entonces, ¿cómo era la corporalidad de ellos?, si ellos hablaban; eran cazadores de venados, eran saínos, porque imitaban al jaguar. Entonces esa teatralidad nace allí entre esos efectos de cacería. Por eso los elementos, las hachas de piedra, por eso las ondas con davanas de cero de venado y las pitas, de bajagua de la montaña. Entonces, mire, nos vamos detrás de esos elementos, nos vamos detrás de una teatralidad ancestral, que nos enseñan los saberes. Las cacerías eran unas obras de teatro, donde la expresión del cuerpo era muy fundamental: la expresión de la mano tenía que tener una expresión en la cacería, las piernas y los pies eran los motores de cacería; pero la habilidad de la cacería era adquirida de la expresión del tigre. Entonces mire lo importante que es cuando hablamos de dónde

nutrimos los personajes: las manos, si tú lees a Darwin, te va a dar un referente corporal. ¿Cómo esa teoría te va a llevar a la evolución del cuerpo? Quiere decir que todavía el cuerpo no ha entrado en una profunda evolución. Todavía el cuerpo se diseña técnicas que duelen, sacrifican; pero están y se pueden vivir. Esas técnicas, a través de lo ancestral se pueden rescatar.

Yo hablo de la jaguaridad, entonces, ahí me alimento la imagen del cuerpo, un cuerpo cazador. Esa imagen de sacrificio, es un cuerpo más espiritual que físico, porque para entender los saberes ancestrales hay que entender toda una cosmogonía que ha venido existiendo, y que está viva, a pesar de que los malibúes desaparecieron diez mil años antes de Jesucristo.

Ahí está la biodiversidad existente en los bosques secos tropicales, hasta los individuos más pequeños como las abejas nativas nos dan corporalidad, una abeja cuando encuentra alimento, hace una danza, una danza precisa, una danza que lleva una continuidad de caminos y que esa memoria de las demás, se prende, se enciende y da luz a esos caminos para que la abeja llegue hasta donde están esos alimentos.

La teatralidad ancestral, el comportamiento del bosque, nos inspira a mover el viento, por eso es que es importante, en el caso mío: yo me nutro con los sonidos del bosque, el movimiento del viento en las palmas amargas.

Por eso tengo algo que dice que los actores y las actrices parecen Mohanes que se levantan de los caminos polvorientos de la ruralidad, se yerguen al cielo como la palma amarga haciéndole culto al universo, tocan la ocarina hacia el cielo, hacia el mar y hacia el suelo -hacia los muertos- porque es un llamado de los saberes del cuerpo en la teatralidad ancestral.

Imagínate treinta estudiantes en medio de cuatro paredes (hoy en día un tablero acrílico) una memoria que circula, una memoria del estudiante que está limpia, está plácida. Y se le ponen cuatro paredes. Entonces, el estudiante -lógico- se aburre, le da hambre, fatiga; el único color que se resalta es el blanco, que es el más fatigoso. A pesar que en la libertad el blanco es expresión, libertad, paz; pero en

un país como Colombia donde a diario el conflicto nos bombardea, las formas de guerra están latentes, parece que estuvieran en las puertas de los colegios y caminan en los pasillos. Eso da miedo.

Por eso la teatralidad -hoy en día- del cuerpo, debe ser libertad de expresiones, que realmente se abra el cuerpo, para que el espíritu salga, y se libere, libere esa sinergia que se vive con el postconflicto. Esos son hijos del conflicto, y hay que transformar esa teatralidad en unos ambientes de aprendizaje muy dados, en unos ambientes de aprendizaje más humanos, donde, por ejemplo, una botella plástica se convierta en un elemento del teatro, pero ahí, de inmediato, que el estudiante sea fugaz: y tome y transforme: le periódico viejo que tiene una noticia: esa memoria del periódico, de la noticia, llevarla, pero más que todo a un elemento del teatro en el escenario.

Así como la historia, pero también la imaginación, cultivar la imaginación para que ese imaginario del poder cultural pueda borrar momentos necios y negros de la historia del conflicto. Y que no se vuelva a repetir. Por eso hay que humanizar al estudiante, hacer que viva el personaje, pero que lo investigue, que viva con él, que se sacrifique, que lo sude que lo encuentre y lo transforme, para que esa libertad en el aula se pueda sentir al más allá del sentir de los demás.