

Taller Itinerante de Artes para la Paz del proyecto TransMigrARTS, fotografía de David Romero Duque y Juliette Bohórquez 2022, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia — Colombia



# Gen-ea-logia de las Corporeidades que Crean en torno a las Prácticas Danzarias desde el SUMA en Ámbitos Comunitarios\*

Gen-ea-logy of Corporealities that Create around Dance Practices from the SUMA in Community Areas // Gen-ea-logia de Empresas que Criaem em torno de Práticas de Dança da SUMA em Áreas Comunitárias

**Rafael Antonio Acero Ardila\*\***

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia  
araafaela@correo.udistrital.edu.co

*Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos* / volumen 10 - número 10 / enero-diciembre del 2023 / ISSN impreso 2390-0288, ISSN digital 2590-9398 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 185-199

**Cómo citar este artículo:** Acero, R. (2023, enero-diciembre). Gen-ea-logia de las corporeidades que crean en torno a las prácticas danzarias desde el sistema SUMA en ámbitos comunitarios. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 10(10), pp. 185-199 . ISSN 2390-0288.



**Fecha de recepción:** 26 de diciembre del 2022

**Fecha de aceptación:** 30 de diciembre del 2022

**Doi:** <https://doi.org/10.14483/25909398.20373>

\* Artículo de investigación: este artículo hace parte de la tesis de investigación-creación titulada “Corporeidad, Prácticas Danzarias y Precariedad” realizada en el Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y de la Universidad Jean Jaurés de Toulouse, Francia. Esta tesis se encuentra en co-tutela en el marco del Doctorado en Artes y Ciencias del Arte. Es una tesis adscrita al Grupo de Investigación para la Creación Artística y a la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades. También es una tesis que hace parte del Proyecto Transformar la Migración por las Artes (TransMigrARTS), el cual ha sido financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea bajo el Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587. <https://www.transmigrarts.com/>

\*\* Coreógrafo, dramaturgo, bailarín y actor, *performer* con más de 30 años de experiencia y diseñador de vestuario para las artes escénicas. Maestro en dirección coreográfica de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de la Facultad de Artes ASAB, Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia con tesis meritoria a su obra “Martillo, yunque y estribo”, egresado de la Corporación Universitaria CENDA como Técnico Profesional en Danza Contemporánea, Diseñador especializado en el taller cinco de Vestuario para la escena de la academia A.T.C. Se desempeña como Maestro de vinculación especial de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en la Facultad de Artes ASAB, en el proyecto curricular Arte Danzario. En la actualidad realiza el Doctorado en Estudios Artísticos en la línea: Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas-Facultad de Artes ASAB (Bogotá, Colombia). Además, pertenece al Grupo de Investigación Científica de la Universidad en el área de Investigación-creación artística.

## Resumo

Este artículo y relato busca presentar, de una manera muy suelta y dispersa, una genealogía del proceso que ha desarrollado la investigación-creación, a través del sistema SUMA, con diferentes tipos de población y en diferentes contextos como colegios, jardines, universidades y con la Corporación Cultural Sueño Mestizo. Este es uno de los temas principales de la tesis titulada “Corporeidad, prácticas danzarias y precariedad” desarrollada en el marco del Doctorado en Estudios Artísticos. En efecto, el artículo se deriva de mi candidatura doctoral y de los temas que propone, justifican y dialogan conmigo como doctorando, así como de mi travesía por el proceso investigativo y la construcción de conocimiento que aporta a la línea y a los estudios artísticos en sí. La tesis busca responder a la pregunta: ¿Cómo las prácticas danzarias del SUMA procuran transformaciones en la experiencia corporal de comunidades en situación de vulnerabilidad y precariedad? A partir de esta pregunta, busca articular formas de ser y de pensar con un estado del arte, autores y justificaciones, así como la *T-existencia* del SUMA a través de procesos sociales artísticos y comunitarios.

## Palavras-chave

Corporeidad, intersensibilidades, migración, prácticas danzarias, precariedad

## Resumen

This article and story aim to present a loosely structured genealogy of the research-creation process within the SUMA system. It explores the engagement of various populations, including schools, gardens, universities, and the Cultural Corporation Sueño Mestizo. This exploration is a central theme of the doctoral thesis titled “Corporeity, dance practices and precarity of the Doctorate in Artistic Studies”. The thesis emerges from the candidacy for the doctorate and engages in dialogue with the proposed topics, justifications, and my personal journey as a PhD, reflecting on the research process and the generation of knowledge that contributes to the field of artistic studies.

The thesis endeavors to answer the question: How do the dance practices of SUMA seek transformations in the body experience of communities in a situation of vulnerability and precariousness? In doing so, it seeks to conceive alternative ways of being and thinking, drawing on a state-of-the-art review, authors, justifications, as well as the T-existence of SUMA through artistic and community social processes.

## Palabras clave

Dances, precariousness, migration, intersensibilities, corporeity, practices

## Abstract

Este artigo e relato visa a apresentar de uma maneira muito solta e dispersa uma genealogia do processo que tem seguido a pesquisa-criação do sistema SUMA, com diferentes tipos de população, em escolas, jardins, universidades e com a Corporação Cultural Sueño Mestizo, o qual é um dos temas principais da Tese: Corporeidade, práticas danzarias e precariedade do Doutorado em estudos Artísticos. Este enunciado parte da candidatura doutoral e dos temas que propõe, justificam e dialogam comigo como Doutorado, minha travessia pelo processo investigativo e a construção de conhecimento que contribui à linha e aos estudos artísticos em sí. Uma tese que busca dentro de sua pergunta responder Como as práticas dançarias do SUMA procuram transformações na experiência corporal de comunidades em situação de vulnerabilidade e precariedade?, desde aí pronuncia e busca articular formas de ser e de pensar, com um estado da arte, com autores, com justificações diversas e com a T-existência do SUMA através de processos sociais artísticos e comunitários.

## Keywords

Práticas, danzarias, precariedade, migração, intersensibilidades, corporeidade.

## **Gen-ea-logia de las corporeidades que crean en torno a las prácticas danzarias desde el SUMA en ámbitos comunitarios**

Gen: cantidad de información de cada una de las células del cuerpo humano.

Ea: es una interjección que expresa una impresión súbita o un sentimiento profundo, como asombro, sorpresa, dolor, molestia, entre otros.

Logia: es todo ese grupo o grupo de individuos que se congregan alrededor de un objetivo específico.

GEN-EA-LOGIA: Grupo de personas que se congregan alrededor de sus intersensibilidades con el fin de producir conocimiento e información.

Hablo en primera persona y retomo a modo de relato el “érase una vez” como susurro, murmullo o manifestación, planteado desde la figura del buhonero, cuentero, mercachifle, mercader o ropavejero. Sin embargo, desde la escritura aquello es usado como un signo para evocar la historia, la experiencia y el pasado como: ruina, vestigio, secuela, destrozo, pérdida, destrucción, desolación, decadencia, desastre, debacle, pérdida, quiebra.

Pero, sobre todo, la forma de crear e investigar alrededor del arte y de volver siempre al presente como la búsqueda de: vida, apogeo, auge, experiencia, esplendor, vivencia, plenitud, magnificencia, fuerza, vigor, rumbo, florecimiento.

Lo anterior me sirve para darme cuenta de que esa contradicción opuesta a mi labor y pensamiento formaba parte de la experiencia de vivir, para poder construir sobre lo que iba cayendo. Es hacer de las cenizas una nueva obra, una nueva resiliencia, un nuevo bastón para continuar caminando. Aprendí de trabajar colectivamente en los talleres que se realizaban en el Teatro La Candelaria,

junto al colectivo teatral Luz de Luna con quienes trabajé varios años haciendo teatro callejero. Mi aprendizaje, sobre todo, se deriva de trabajar al lado de mujeres guerreras que eran madres comunitarias en los barrios Rocío, Atanasio Girardot, Santa Rosa de Lima, El Consuelo y, muy especialmente, en el barrio El Triunfo. De estas mujeres, me han quedado las mejores experiencias, enseñanzas y aprendizajes para continuar mi labor hoy en día, como Larrosa lo expresa:

nombra la relación con el tiempo de un sujeto receptivo, no tanto pasivo como paciente y pasional, de un sujeto que se constituye desde la ignorancia, la impotencia y el abandono, desde un sujeto, en fin, que asume su propia finitud. . . (Larrosa, 2001, p. 419)

En este escrito, menciono términos y narrativas que tienen que ver con la acción de identificarnos frente al arte escénico, especialmente en procesos comunitarios en los que participantes desde su experiencia y vivir nombran lo que hacen en la escena y en el salón donde crean cada acto poético. Además, señalo y uso diferentes palabras, nombres, acepciones y conceptos que se han habituado como bitácora. Muchas de estas palabras se resaltan en negrilla y cursiva, mientras que otras se escriben en mayúscula, para ir definiendo la ruta de creación del sistema SUMA en relación con la danza, la gestión, la creación, la investigación y el estado de las cosas después de más de 32 años de experiencia en un sector de estrato socioeconómico 2, a saber, la localidad Santa Fe, en el centro oriente bogotano.

Las prácticas del lugar y el espacio, que establecen relaciones y razonamientos entre las comunidades de investigación, son una forma de aplicar y usar lógicas de acción, procedimiento y valoración del trabajo colaborativo. Esto nos permite generar conocimiento e investigación *in situ*, quizás haciendo una inervación corporal colectiva que provoque una descarga revolucionaria de performativi-

dades. De esta manera, como lo diría Marcel Proust, “si la investigación es un viaje de descubrimiento requiere de ojos diferentes” (Proust, 2015, p. 13). En otras palabras:

Se llama arte colaborativo “al proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo, o un racimo de modos, de relación, es decir libera una obra de arte”. (Claramonte & Rodrigo, 2008). En el arte *in situ*, es una premisa abordar una situación del contexto y relacionada con la comunidad o con el colectivo donde se va a intervenir con los procesos artísticos; en estas acciones es imprescindible la participación de la comunidad en todas las etapas del proceso. También se trata del triunfo sobre los espacios públicos como lugar para visibilizar a los sujetos, caracterizado por un puente dialógico que conecta a las comunidades entre sí y con la plena convicción de generar procesos de reconstrucción del tejido social que estos lazos conllevan. (Ramírez, 2012, p. 4)

## Érase una vez

En el año 1988, nace una agrupación artística que se mantiene hoy por hoy vigente frente al mundo del arte y la creación, la investigación y las prácticas dancarias, el teatro, las comparsas. Éramos un grupo de niños y jóvenes que nos dimos a la tarea de realizar el sueño de ser artistas, al crear una organización, agrupación o compañía llamada Corporación Cultural de Danza-Teatro Sueño Mestizo. Nos instalamos en un barrio llamado Lourdes y, desde allí, nos extendimos a toda la localidad, a toda la ciudad, al país y a nivel internacional. En mi casa familiar iniciamos labores como la organización creativa y, desde ese mismo espacio, decidimos proponerle al mundo un atisbo de narrativas, conceptos y formas de hacer lo que queríamos desde nuestra experticia. Esas prácticas del lugar generaron el *Sistema Unificado de Movimiento Adaptado* (SUMA) en relación siempre a los cuerpos que importan en esta investigación: *oncocuerpos*, *amo-*

*tricuerpos*, *longecuerpos*, *adipocuerpos*, *enfecuerpos*, *obsticuerpos*, *analfacuerpos*, *migracuerpos*, entre otros.

Estos cuerpos dialogan en la tesis con la migración, las precariedades que se manifiestan en bloqueos corporales y que con el SUMA se pueden movilizar para estas personas con experiencias de vida diferentes y volverlas un lugar de desgarramiento, espacio de resistencia y subsistencia.

¿Cómo se produce conocimiento desde proyectos artísticos comunitarios? La creación de conocimiento desde y en los estudios artísticos se entiende como un proceso interdisciplinar que evoluciona a partir del campo de las artes, el cual aborda las relaciones de la vida con el mundo actual. Así pues, desde los estudios artísticos, el conocimiento puede entenderse también como ese cruce de miradas, de pluralidades y de formas con las cuales mediante el arte se pone de manifiesto la creatividad humana y la sensibilidad, arrojando siempre unas formas de intervención o “trabajo social que tienen que ver con un modo de responder a cuestiones directamente relacionadas con el significado de la vida en el mundo contemporáneo” (Gómez Moreno, 2018, p. 66).

El trabajo colaborativo con las comunidades y con la Corporación Sueño Mestizo me ha brindado diferentes herramientas para poder describir las prácticas que se vienen desarrollando desde el cuerpo, el accionar de movimientos y la performance. Para poder destacar en la investigación-creación el sistema que he manejado con las comunidades artísticas es fundamental dar el todo por el todo en cada acción escénica. De esta manera, con base en sus propias contribuciones, se busca propiciar la creación de sus biografías, experiencias, vivencias, encuentros y desencuentros para ponerlos en escena. Así mismo, este ejercicio ayuda a descolocar y situar al bailarín, actor o *performer* en otra dinámica alejada del tecnicismo al que ya está habituado. En su lugar, le permite reconocer que se puede ser y estar en el escenario desde diferentes posibilidades, pues allí no hay una segregación



La ruta ha de seducir a las personas para transitarla haciendo de la experiencia de cuerpo. (García, 2016, p. 87)

En efecto, uno de mis intereses investigativos y creativos consiste en trazar un camino de diálogo con el otro cuya ruta sea claramente planteada. Así, siempre desde el dialogo, tengo la posibilidad de grabar y fotografiar para escudriñar los álbumes personales de videos y fotografías de los participantes, de tal manera que ellos puedan dibujar y poner sus prácticas amorosas, religiosas, familiares, costumbres y cotidianidades sobre lienzos. Esto me da la posibilidad de documentar el accionar creativo y saber y ver cómo los pongo en escena, de qué manera entran, cómo, por qué, para qué, saber de dónde vienen y para dónde van. Posteriormente, esto nos permite ver cómo se visten y desvisten, permitiendo que el diseño de modas entre en juego con lo realizado, lo poético, lo vivencial. Se trata de un ejercicio de exponerse en la intimidad frente al espectador y audiencia que nos ve en escena. Muchos espectadores de los trabajos, *performances*, prácticas danzarias o GOMA nos dicen que estamos aportando un recurso que da voz a un trabajo memorial, el cual pasa por la escena del cuerpo y se vuelve una DANZA DE LAS EMOCIONES, un libro en movimiento, donde cada escena es un capítulo, un mapeo corporal que muestra una geografía perceptual de esos seres humanos al margen que habitan nuestras comunidades.

Retomando esa necesidad y experticia de trabajo con comunidades, los estudios artísticos me posibilitan reconocer formas de generar conocimiento sin repeticiones subyacentes a las técnicas o maneras de ser y estar. Además, me hacen reconocer que estas comunidades se componen de seres que tienen unas necesidades particulares. Comprendiendo esta complejidad, nos acercamos a las comunidades planteando nuestra metodología para involucrar procesos de relación sintiente desde las prácticas danzarias. Como resultado, estos modos de hacer irrumpen en las gentes de la comunidad, impactan

profundamente la vivencia y nos permiten integrarnos como un todo. Así, he podido formar parte de estas y viceversa, porque es claro que esta dimensión epistémica de abrir espacios de existencia con muchas pautas de la vida y, desde el accionar escénico con las comunidades, me pone a valorar un conocimiento que surge en la práctica, “es pensamiento posicionado desde lo sensible y un acumulado de sensaciones, que se articulan por lógicas no necesariamente conceptuales y ‘lenguajes’ simbólicos particulares que son el resultado de modos de hacer disruptivos que en su acontecer escapan a las regularidades, las regulaciones y las metodologías repetitivas” (Gómez, 2017, p. 76).

Podemos afirmar que cada obra del repertorio de este trabajo colaborativo, comunitario y creado bajo el sistema SUMA y *las Dramaturgias Adyacentes* permite la creación, la comprensión, el conocimiento, la interacción e integración alrededor de una teoría revolucionaria, militante y subversiva que ha nacido desde las comunidades, desde el barrio, desde la montaña, desde esas geografías marginales pero fraternales frente al mundo que les ha tocado vivir.

Por tanto, desde la experiencia corporal y la individualidad de cada persona, trabajo con las emociones, las vivencias, las expresiones, con las costumbres que vienen marcadas por hábitos y actos sociales que imprimen un proceder en las corporeidades y acciones que se toman alrededor de cada uno de ellos. Emoción es igual a reír o llorar o a trastornos que pueden llevarnos de alguna manera a sentir rabia, impotencia, alegría, cóleras y arrebatos que nos pasan de un lugar a otro, de un estado a otro. Desde ahí, vemos que todas las sociedades tienen una forma de responder y formas de personalidad con las cuales hemos crecido y lo aprovechamos para hacer genealogías, etnografías y auto-etnografías que sirvan como material investigativo para la creación y paralelamente para saber quién está trabajando conmigo y en determinado caso poder ayudarlos a transformar aquello

que trae cada uno. Es volver la piel de su experiencia corporal un material para ser y estar en escena. Retomo lo que plantea la maestra Sonia Castillo Ballén:

La condición sintiente de la piel que constituye una facultad existencial de la persona solo es posible gracias a la plástica de sus porosidades, abultamientos, vellosidades, agujeros etc., a través de cuya geografía toman forma los sentidos. La facultad sintiente de la persona a través de la piel, y mediante los órganos de los sentidos, tiene sentido existencial, en tanto que, es a través de estas cualidades y condiciones sintientes que se llevan a cabo los procesos de intercambio en la interacción social o inter-corporeidades, cuyo movimiento relacional continuo modela la vida, así como el ejercicio de las subjetividades y de las identidades. (Castillo Ballén, 2015, p. 136)

En nuestro *estar de enunciación* siempre tratamos de reivindicar un espacio para compartir y abrazarnos, regalándonos siempre algo, encontrando el sentido de estar, vivir y convivir, desde lo pequeño, sutil y sencillo del arte y de la práctica danzaria. Así, nuestras intersensibilidades y emociones siempre van a redondear el compartir, conectar, adaptar, reinventar, cooperar, socializar, comunicar. Son las palabras clave y pautas implícitas en este trabajo de más de 32 años y que muchos nos catalogan como algo fuera de tono o bizarro. Y sí, bizarramente hemos querido mantener una forma de cohesión de unas prácticas danzarias que se vuelven una forma de resistencia al modelo impuesto y pragmático de la danza académica, un enlace corporeizado que le da voz a todos desde el hacer escénico. Esta labor surge en territorios hostiles, marginales, precarios y peligrosos, dando como nuevo termino a nuestra labor el *VozOtros* que se produce desde pensar que somos una comunidad que ha originado un pensamiento colectivo y retomamos lo que plantea Ribero: “cuando hablamos del ‘Lugar de Enunciación’ estamos hablando de *locus* social, es decir, del lugar social desde donde los grupos se originan” (Ribeiro, 2018, p. 6).

No trabajamos con las “condiciones” impuestas o necesarias para hacer danza o una *práctica danzaria*, término que utilizamos hace más de 25 años para tratar de romper el yugo de la palabra *danza* institucionalizada como lo correcto. En este sentido, me refiero a las condiciones intrínsecas mencionadas por Sabrina Mora en su investigación titulada “Las ‘condiciones’ y las tecnologías disciplinarias de la danza”. De acuerdo con la autora:

la lógica de formación de una bailarina clásica puede sintetizarse de la siguiente manera: una presencia intrínseca e ineludible de ciertas características y disposiciones anatómicas, aprendizaje de una técnica específica e inamovible, y finalmente expresión por medio del movimiento sobre la base de aquellas condiciones y de esa técnica. Como ya explicamos en capítulos anteriores, el término que usan las alumnas, las bailarinas y las profesoras para referirse a los distintos elementos de un modelo de cuerpo que se considera que es el apropiado para incorporar la técnica clásica, es el de “condiciones”. (Mora, 2010, p. 3).

Así, el *VozOtros* busca convertir la voz de todos como una disidencia, una polifonía que se enfrenta a las heridas coloniales que han buscado generarnos con el miedo, la frustración, el cansancio y hastío por lo que hacemos y soñamos. Exponemos nuestras vulnerabilidades, compartidas también por el público, para estudiar la acción escénica frente al testigo-espectador-audiencia-deponente que nos ve, nos oye, ve nuestros errores, capta las falencias, los espasmos, las pieles, las fascias y llagas, las heridas, las acciones y reacciones, el testimonio de nuestras corporeidades, de nuestras prácticas danzarias acompañada de nuestras precariedades. Ese público que nos mira atestigua y es el que se queda con nuestros vestigios y es cómplice a conciencia. En palabras de Duarte:

el testigo es el que ejecuta la “noción de responsabilidad entendida como lo que Nancy llamaría un responder del sentido, una apertura a la posibilidad



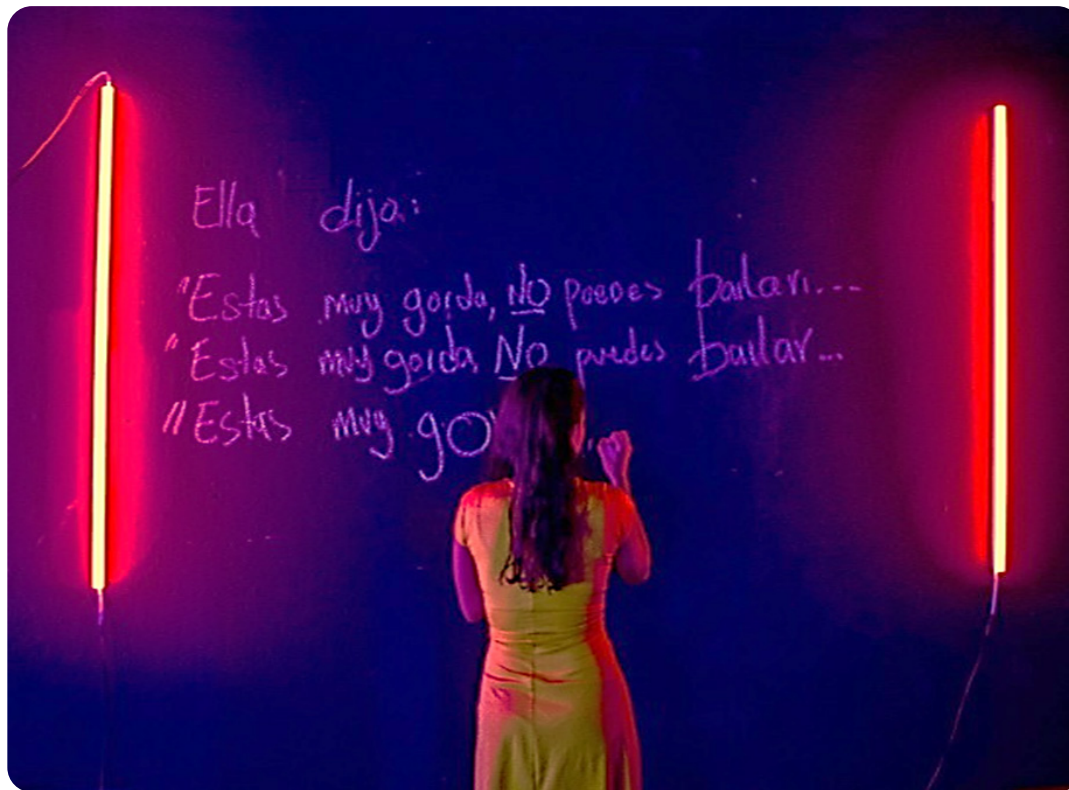


Figura 3. *Vidas Precarias*. Foto tomada en 2020 por Martha Ligia Gómez Henríquez en el Teatro Estudio La Quinta Porra.

y circulación de ese sentido en el contacto con el dolor de los otros, con la posibilidad de respuestas y de ser tocado por estas respuestas". (Duarte, 2010, p. 9)

De lo contrario y en el mejor de los casos, como plantea Cornago:

Creo que hay que tener muy en cuenta al espectador, no en cuanto a la rentabilidad económica ni a la necesidad de entretenerle, sino en lo que tú pretendes de ese ser humano, de esa conciencia individual que va a hacer el esfuerzo de unirse a tu propia

conciencia individual. Son conciencias individuales que se unen, grandes esfuerzos individuales que se juntan en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación. (Cornago, 2005, p. 3)

No somos un acto suelto, regido por lo individual, no. Siempre seremos acto de comunión, ese *ENTRE-NOS* que nos posibilita el *SUMA*, somos historia de un des-acondicionamiento desde la vida y las prácticas de querer vivir a modo de. . . desde el pasado y presente que nos marca, pues es el tiempo lo que nos sitúa vivencial y corporalmente y nos hace ser devenir y carne que ha sopor-tado para construir no desde la nostalgia, sino desde la



Figura 4. *Autopsia Súbita*. Foto tomada en 2019 por Fabiana Medina en el Teatro Estudio La Quinta Porra.

reconfiguración y reconstrucción de un “todos”, de un “nosotros” más fuerte, sitúa-accionado y situado como ruina-pasado, apogeo-presente que recompone su mundo desde el arte y se hace ser/critico. De acuerdo con Stoller, las ruinas

tienen que ver principalmente con lo que queda, con las marcas y sedimentaciones que van dejando las diferentes violencias, con el después material y social de estructuras, sensibilidades y cosas. Las ruinas se alejan completamente de ser elementos contemplativos y pasan a ser el lugar desde donde aproximarse críticamente al presente. (Stoller, 2008, p. 194)

Sin embargo, aunque en nuestros días muchos hablan y usan términos por moda, como las artes vivas, artes ex-

pandidas, *performance*, *readymade*, entre otras expresiones nombradas como absolutamente libres, seguimos estando sometidos al yugo de los que ven el arte danzario como un resultado de repetición dentro del aula y la academia y de los que allí se gradúan como un evaluador y valorador de la danza en una sola línea. Aquello desprecia la labor del SUMA y de otras experiencias vivenciales que dan voz a muchos tipos de cuerpos en un nivel de inferioridad. En consecuencia, aunque produce desaliento, también genera más ganas de continuar, ese señalamiento vuelve estos procesos comunitarios, barriales y sociales una apuesta misional.

He desarrollado y planteado estrategias visuales, coreográficas, dramatúrgicas, plásticas, de entrenamiento corporal, de escritura, de interpretación, de puesta en escena, de utilización del espacio. Desde las narrativas



Figura 5. *Martillo, yunque y estribo*. Foto tomada en 2016 por Felipe Paramo Murcia en la Plazoleta del Chorro de Quevedo.

comunitarias, he descrito todo el hacer nuestro, en el que hemos creado una forma de gestar y gestionar procesos, proyectos, obras y actos comunitarios. Estos actos son tanto creativos como de rebeldía frente a las circunstancias que enfrentamos en nuestro trabajo constante. Se trata de una mezcla de relaciones experienciales y existenciales. Siempre hemos afirmado que trabajamos desde la *T-existencia*, ya que nos cuestionamos constantemente, lo investigamos y lo incorporamos en nuestros cuerpos para la escena. Lo entrenamos y lo hacemos una experiencia corporal, no para volverlo una certeza, sino para sentirlo como aspereza que molesta continuamente, para interrogarlo desde nuestra forma de ver, pensar, sentir y vivir la danza corporeizada con el SUMA y esos agenciamientos

políticos artísticos en los cuales nos desenvolvemos. En este sentido, estoy de acuerdo con Sabrina Mora quien afirma que “la agencia dentro mismo de las normas puede producirse debido a que las normas pueden ser ‘perforadas, habitadas y experienciadas de varias maneras’ y no solo consolidadas o subvertidas” (Mora, 2010, p. 13).

No soy el investigador que tiene una vida tranquila, sino que me encuentro inmerso en medio de las convulsiones del país, del amor, del sexo, del deseo de ser libre, del anhelo de ver cambios y transformaciones en el otro. Es que hay tantas realidades del barrio, de los barrios del centro oriente bogotano para empalmar en este artículo. Allí suceden tantas cosas que mientras escribo estas líneas está

apareciendo algo que se pueda usar más adelante para una dramaturgia adyacente, vecina, cercana, familiar, fronteriza, anexa a nuestras vidas o a otras, distante pero contundente para hacernos piel de nuevo.

A partir de todo esto, hemos generado una lucha política desde el territorio y con el arte como única arma para combatir tantos flagelos que acompañan a las comunidades. Nos toca hacer nuestras mismas políticas ciudadanas, encontrar formas de gobernar el territorio, de gestionar para el territorio. Además, nos vimos con la inmensa necesidad de vernos a los ojos para abrazarnos, pero también para decirnos las verdades. Eso quizás nos marca en mantenernos frente a tantas adversidades juntos y construir para nuestras comunidades una forma de continuar luchando por nuestros derechos y por nuestras vidas. Lo barrial no es un lodazal, es una estrategia política y social de hacernos sentir frente a tantos sucesos y necesidades imperantes en el sector. Se trata de poner desde el arte el pellejo y mostrar cómo nos hemos organizado. En consonancia con Sabrina Mora:

las reglas del arte posibilitan o potencian formas de organización, de agencia y de intervención sobre el mundo que son en sí mismas transformadoras, ya que son transformadoras sus dinámicas. En este sentido, el arte podría generar espacios que, aunque no se presenten como abiertamente confrontativos o no se articulen en discursos políticos reconocibles desde otras esferas, se tornen lugares de transformación individual y colectiva mediante la generación y puesta en acto de determinadas formas de relación. Así, una práctica de intervención realizada a partir de este encuadre estaría centrada en la generación de espacios donde se pongan en circulación saberes propios del arte, pero donde se exalte sobre todo la existencia de tal espacio de intercambio en sí mismo. (Mora, 2019, p. 4)

En muchas ocasiones, se tuvo que hacer la *Kor-pelota*, la cual era el pasatiempo de jugar con la pelota, sortear las necesidades del sector y tomar decisiones. Nuestra pelota inflable unas veces y otras de fútbol o baloncesto era lanzada al aire hasta que alcanzaba el máximo instante de suspensión en el cielo y a ese lapso de tiempo le llamábamos *el santiamén*. Es el instante en que todo puede pasar, la continuación incesable en que conseguimos ceder a la gravedad o tomar decisiones distintas frente a nuestras situaciones personales. Aquí, el azar se sorteaba con un balón y no con los dados de jugar parkés; no rifábamos, como los soldados romanos, la ropa del Jesucristo crucificado, no; siempre dijimos que nos tenían los gobiernos de turno como pelotas y de ahí nace esa posible jugarreta. Este era el momento en que una pelota, balón o bomba inflable se queda emergiendo en el aire y con ello indisolubles en el salón, todos contenemos el aliento para saber qué movimiento hacer e improvisar asimismo con las decisiones frente a lo que nos tocaba afrontar en lo social, comunitario, político, barrial, familiar. En un abrir y cerrar de ojos debías dar soluciones prontas, lo que se volvió una forma de trabajar entrenamiento corporal y la improvisación en el salón de clases. La *Kor-pelota* era la forma de *pre-inventarnos*:

en ese territorio creativo, hemos podido observar que un particular azar se interpone entre su gesto y el movimiento y para hurgar en esa dimensión atemporal de lo posible resaltamos su evidente consecuencia como son los impulsos psico-físicos que hacen reaccionar al cuerpo cuando detienen el gesto y lo suspenden dentro de un estado de alerta que lo intensifica, surgiendo así una cadena de significaciones que exponen de manera convincente una nueva sensibilidad ante el que observa, que ya no espera pasos estructurados sino reacciones desconocidas de un cuerpo que reinventa formas muy personales y por ello inaprensibles. de esta forma el azar nos permite estabilizar y desestabilizar nuestro presente corporal y coreográfico para seguir posi-

cionando una poética disímil a nuestro pensamiento. (Ponce Flores, 2017, p. 8).

La efervescencia colectiva en los sectores comunitarios nos posiciona como un todo. Los danzarines nos volvimos un fenómeno social para la comunidad, nos reencontrábamos en cada proyecto, en cada sueño, en cada accionar de nuestro ser y estar como artistas. Nos volvimos un fenómeno de la fiesta, de la alegría. Fuimos el éxito popular con nuestras obras de danza y comparsas, se dio el auge en niños, grandes y adultos de montar zancos, de hacer danza. Todo esto llevó a un resultado mediático notable y pronto nuestro hacer escénico se convirtió en un elemento central de la integración social a finales de los 80 y durante toda la década de los 90. A lo largo de estos años, abrimos los estantes personales de la comunidad para ver lo que allí guardaban, hacemos abrir cajones, compartimentos y gavetas para meternos en sus recuerdos, sus tesoros más valiosos, que guardan con recelo, ordenan con cuidado, clasifican con detenimiento, cuidan como vigilantes, protegen como acaudalados millonarios y pudientes bancarios. Solíamos decir: “cuando abres el corazón lo personal se vuelve colectivo”. Entonces aprovechamos la alegría para sacar dolores y duelos y transformándolo en algo útil para la escena. Era como dice Angelica Liddell “hacer del sacrificio un acto poético” (Liddell, 2015, p. 103)

Todos los días y a todo momento hemos luchado con ese impulso por situarnos en el tiempo presente de nuestras cotidianidades sin olvidar el pasado, con el afecto y la emoción que compartimos en nuestro aquí y ahora danzando, mientras hacemos nuestras prácticas danzarias. Siempre hemos tenido claro que, como Angelica Liddell menciona, “no debemos permitir que la represión triunfe sobre la expresión” (Liddell, 2015, p. 40). Desde este punto, luchamos por este espacio donde simpatizamos con nuestra vulnerabilidad y precariedad, siempre buscando explorar con acciones y con nuestro cuerpo cómo lo más pequeño y supuestamente intrascendente de nuestras

vidas puede cambiarlo todo de la forma más inesperada, volviéndolo un acto poético, un *amor propio en la escena*, como decían algunas de las señoras y mujeres que pasaron por Sueño Mestizo años atrás. Ellas expresaron haber sentido orgasmos y palpitos en sus interioridades. Algunas de ellas decían:

hacer el amor en las tablas como en la cama, con la danza y el teatro, con el humor corporal, el sudor, los quejidos y lamentos en cercanía con las audiencias posibilita una atmósfera exclusiva de lo cotidiano, lo originario, lo habitual y hasta de lo esperanzador que se comparte en la escena cada vez que se para uno ahí, es que el público nos posee y nosotros nos dejamos, pero somos nosotras las que hacemos todo con ellos, es una pregunta-respuesta en un acto de comunión. (Mujeres que trabajaron en Sueño Mestizo)

De esta manera, nos acostumbramos en ese acto de amor, a romper moldes, salir de cualquier estructura o limitación que apareciese en el camino. Ser atrevidos, osados y beligerantes nos permite seguir sin aire, pero con más vida, siendo un halo de vida y esperanza para ellos (nuestras comunidades) y nosotros mismos.

En todo este trasegar de las prácticas danzarias, nos convertimos en un equipo que trabaja unido y comparte, desayunos, almuerzos y cenas, se divierte, bebe café y vino. Somos artistas que se comparten conocimientos y experiencias, que leen y debaten. Reconocemos nuestras diferencias, pero hemos podido convivir y entendernos en la prosaica de nuestras cotidianidades y en la poética de nuestras obras. Planteamos con efervescencia una proxemia poética y emocional sobre el acontecer del ser humano en el mundo. Todo contado desde el movimiento, la voz y el entendimiento de nuestro entorno, con la fuerza creativa del ser humano académico o no académico y el amor a los pequeños detalles que se elevan a calidad poética y se hacen grandes en la escena. Así

pues, decidimos como acto político no crear personajes que nos intenten abrir lo ojos para que veamos, sino que ponemos nuestra propia vida, con nuestros nombres y apellidos, nuestra corporeidad y vivencias como único sustento para posicionarnos en la escena. En Sueño Mestizo con el SUMA nos hemos permitido decirle al mundo: esto es lo bonito de elegir nuestro propio camino, no queremos repetir, ni acudir a los clásicos, queremos que nuestras historias se vuelvan un clásico.

*El sacrificio es un acto solitario de creencia.*<sup>1</sup> En las solitudes de nuestras individualidades, se trata de pensar cada día cómo le aportamos a esta sociedad, cómo volver todo un acto poético, no para salvar el mundo o *crear la cura contra la malaria*, como dice Liddell, *sino para quizás salvarnos nosotros mismos, y transformar al otro. Esta es la responsabilidad auestas de cada uno.* Jugamos en el bando político de lo común, es decir, que todo ante nosotros es un acto de rebeldía política. Nos toca subjetivarnos a nosotros mismos como agentes constructores de sociedad y de procesos de identidad. En este proceso nos volvemos universales y nuestras individualidades se expanden a pensar por el otro. De esta manera, impregnamos un amplio grupo de prácticas sociales, artísticas y políticas con el desgarramiento estético, crujido que nos permite elevar banderas no de partidos políticos de x o y pensamiento, sino las banderas comunitarias que abran la posibilidad de construir un país y una nación alrededor de los nuestros.

A manera de concluir esta experiencia de escritura y, ciertamente, no estamos hablando de un color de partidos, sino de un cromatismo que nos permitió ser todos del mismo lado y del mismo pensamiento. Era un mundo local, barrial y ciudadano de muchos colores, de muchos olores, de reciclaje, de arcilla, de ladrillos y tubos, de caballos, de niños y mujeres de jardines comunitarios, de gritos y cantos, de alboradas y canelazos, de tintos y cara-

jillos para el frío a las cuatro de la mañana, de una arepa de maíz en la esquina, de obleas y ponches en bolsa al mediodía, de helados con pan rollo al salir de la escuela, de bolsitas de leche y mogolla negra que daban como refrigerio en las escuelas los gobiernos de turno, de una leche blanca y espesa en botella de vidrio, de la bienestarina para engordar del ICBF, del mute de la señora que trabaja por las calles gritando: “¡muteeeeeeeeeeeeeee!”, del zorrero que gritaba al caballo por no querer frenar, del marido y su esposa que pelean a media voz por celos. Y qué decir de los juegos, por ejemplo, de los niños que cantaban los pollos de mi cazuela haciendo una ronda, o golpeando las manos en escalada, o de los jóvenes que saltan al cauchito, o que jugaban contra las paredes a la una la mula, y de las llantas y neumáticos que sirven de juguete, del rejito quemado, de las escondidas americanas que permiten los primeros besos entre niños y jóvenes, del soldadito libertador, el yermis con las tapas de las botellas de cerveza y gaseosa, los pochados con palos sacados de cualquier lugar con tal de divertirse. Hacer genealogía del barrio tiene que ver con un color, el de la vida, que es de todos los colores y de todas las emociones.

Venciendo, vencimos muchos obstáculos y tropiezos. Eso nos hacía fuertes, aves fénix que renacían cada mañana a la discrepancia oficial, el hambre, la pobreza, los señalamientos, la muerte, las drogas, lo apremiante no era tapar con pañete o curitas lo que dolía, lo palpable, lo tangible, sino sacarlo para limpiar y liberar. El trabajo social duele y cuesta. Ha tocado volvernos hasta médicos, curanderos, enfermeros para ayudar a sanar desde todos los aspectos. Nos tocaba trabajar en la dinámica de tantas vidas, lo que no nos permitía ser estáticos en la construcción y continuidad de los objetivos artísticos, sociales y políticos.

Hoy se mantiene el proyecto, después de 34 años se respira un halo de gratificación, de placer acompañado de fatiga y cansancio que no me deja renunciar. Eso es re-

<sup>1</sup> Las cursivas corresponden a líneas tomadas de Liddell (2015, p. 109).



Figura 6. *De encéfalos y 69 vacíos más*. Foto tomada en 2019 en Chancay, Perú, por Felipe Paramo.

silencia para el mañana, para cada proyecto, para cada nuevo reto, para cada nueva danza que se sale de los puestos de control hegemónico y paradigmático, para decir que estas corporeidades con las cuales laboro hacen una danza política y social por decisión propia, convocados ante la historia, la situación del país y sus gentes, citados y emplazados a ser un corpus comprometido con la realidad social. El SUMA y todas estas premisas de la investigación doctoral abarcan también unas *pedagogías disidentes* que se usan como método para poder hacer

que el otro, el diferente, el diverso, el aislado, el marginado pueda DANZAR.

Seguiré haciendo de la calle, del escenario y de la vida de muchos una opción que responda al hacer escénico, pues no hemos trabajado con el paradigma educativo de la facilidad de aprender sino con la dificultad de aprehender, con las falencias me he vuelto posibilidad de re-existencia, no como algo que suene al mesías vendido en la religión, sino como el hacedor-agenciador de procesos artísticos con incidencia social y que el aporten a este doctorado en estudios artísticos desde estas y otras perspectivas.

## Referencia

Castillo Ballén, S. (2015). Modos de relación sintiente: Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades. *Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas*, 10(1), pp. 131–152. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae10-1.mrsb>

Claramonte, J., & Rodrigo, J. (Mayo de 2008). Estética y Teoría del Arte. Recuperado el 15 de Abril de 2012, de <http://jordiclarlamonte.blogspot.com/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>

Cornago, O (ed.) (2005). *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 317-329.

Duarte, A. M. (2010). *Los ‘silencios del dolor’: hacia un pensamiento de la responsabilidad frente al sufrimiento a partir de la experiencia estética. Sobre “Sudarios” de Erika Diettes*. Ponencia presentada en el marco del coloquio internacional ¿Qué significa sufrir? (29 y 30 de octubre) en Santiago de Chile. Disponible en <https://grupoleyviolencia.uniandes.edu.co/Web/documentos/ponenciaChile2.pdf>

García Schlegel, M. (2016). *La fémina y la danza como experiencia de Nación*. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/56480>

Gómez Moreno, P. (2020). Investigación-creación y conocimiento desde los estudios artísticos. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 6(8) pp. 64-83 doi. org/10.14483/25009311.15690

Larrosa, J. (2001). Dar la palabra: Notas para una dialógica de la transmisión. En: Larrosa, Jorge; Skliar, C. (Eds.). *Habitantes de Babel: Políticas y poéticas de la diferencia*. Barcelona: Laertes, pp. 411-432.

Liddell, A. (2015). *El sacrificio como acto poético*. Editorial Continta me tienes, Colección Escénicas, 2ª edición ampliada, Madrid.

Mora, A. S. (2019). ¿Qué transforma el arte transformador? Reflexiones en torno a prácticas de intervención con el recurso de Artes Escénicas. *Intervención*, 9(1), 114-125.

Mora, A. S. (2010). El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal [Tesis de doctorado] recuperado en: <https://doi.org/10.35537/10915/27179>

Ponce Flores, L., (2017). Cuerpo y azar en la danza de Carmen Werner: nuevas fronteras performativas del gesto. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales* 9, pp. 143- 172. Recuperado de: <https://leysonponcecoreografo.files.wordpress.com/2017/05/ponce-flores-l-2018-cuerpo-y-azar-en-la-danza-de-carmen-werner-nuevas-fronteras-performativas-del-gesto-iberoamc3a9rica-social-revista-red-de-estudios-sociales-ix-pp-147-163.pdf>

Proust, M. (2015). *En busca del tiempo perdido*. (Trad. P. Salinas). Alianza editorial.

Ramírez, M. (2012). Arte *In Situ* en la esfera local. *Revista de Extensión Cultural* 57. Universidad Nacional de Colombia-Sede Medellín.

Ribeiro, D. (2018). Breves reflexiones sobre Lugar de Enunciación. *Relaciones Internacionales*, (39), 13–18. <https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2018.39.001>

Stoller, A. L. (2008). Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination. *Cultural Anthropology*, 23(2), pp. 191-219.