

Para bailar solo necesitas tu cuerpo y tu disposición: acercamientos a la danza, el cuerpo y lo político del Colectivo Artístico y Cultural Abya-Yala

Monografía de Grado
Escuela de Ciencias Humanas
Programa de Antropología

Presentado por
Nicolás Hernández Suárez

Directora
Claudia Margarita Cortés

Universidad del Rosario
Semestre 1 de 2020



Agradecimientos

Esta tesis es el resultado de muchas experiencias que viví como estudiante en la universidad, A todas aquellas personas que fueron parte de mi vida universitaria les agradezco haberse cruzado por mi camino. Para aquellas que fueron momentos fugases y para aquellas que aún permanecen espero no haberles causado muchos problemas y si en algún momento les causé dolor, pido mil disculpas por los altercados.

Pero si quiero dar nombres propios, es un orgullo para mi dedicarles este trabajo a María Camila por soportar las dificultades de tener un hermano como yo. A mi abuelo Hernán por darme un ejemplo de vida. A mi abuela Edilcia por sus consejos, sus incansables oraciones y su cariño maternal. A Marta María del Carmen por sus sinceros sentimientos y abrirme las puertas de su hogar y de su familia. Y a Camila Andrea por su apoyo incondicional, por México, por el tango, por sus sensatas opiniones, por su valentía y su amistad.

Y, para terminar, a mis padres Odacir y Martha quienes han velado por mis sentimientos, mi comida, mi hogar y mi seguridad. Espero de ahora en adelante mejorar como hijo, amigo, hermano y retribuirles de buena manera la vida que me han dado.

Contenido

Introducción	4
Acercamientos teóricos	6
Algunas discusiones sobre el cuerpo en la modernidad	7
Algunas discusiones de la danza en la modernidad	10
Entre lo artístico y lo político	14
Estrategia y herramientas metodológicas	17
Motivaciones, encuentros y danza: una aproximación al artivismo vivo de Colectivo Artístico y Cultural Abya Yala.....	20
Edith: mujer de comunidades	25
Edith encuentra a Natalia:	27
Natalia encuentra a Edith	30
“¿Y por qué no creamos un grupo de danza?”: para bailar, para hacer un grupo de danza solo se necesita el cuerpo y la disposición	32
Entre conflictos y tensiones, ante todo Abya-Yala	35
Indira: bailando entre el barrio y la academia. Llega un complemento técnico y convivencial	37
El inquieto y curioso Jose. El arte con trabajo:	42
La historia y la danza de “Puro pueblo”	48
La Casa Cultural de Abya-Yala	53
Entre ritmos, escenarios y entrenamientos: La escuela de danza contemporánea para Jóvenes	57
Las placas de plástico: adaptando el cuerpo, conociendo al grupo	57
La carismáticas y motivadoras clase de la profesora Edith: metodología de enseñanza	62
Nos enfrentamos a los escenarios: el artivismo vivo del grupo de jóvenes de danza contemporánea	69
Conclusiones	79
¿Qué más hay por hacer?	83
Última reflexión	83
Bibliografía	85

Introducción

Nunca había tenido tanto interés por la danza contemporánea hasta mi encuentro con el Colectivo Artístico y Cultural Abya-Yala en la Corporación Colombiana de Teatro. Yo estaba en un limbo con el tema de mi investigación y decidí asistir a la obra del Colectivo “Puro pueblo” para buscar un posible comienzo. Esa obra despertó en mí un interés por los alcances sociales que puede llegar a tener la danza en las personas. Me sentí atraído por cómo la música y el cuerpo se acoplaban en un movimiento para tener una propia narrativa. Estaba decidido a trabajar con Edith, Natalia, Indira y José para explorar más este interés.

Estas personas que acabo de mencionar las voy a conocer como el **grupo base** del Colectivo Abya-Yala. De ellas es que se desprende toda la creación artística y el trabajo barrial en Las Cruces. Natalia y Edith fueron las fundadoras del grupo. Llamaron a su proyecto “Abya-Yala” porque ellas comprenden estas palabras como la forma en que se conocía el territorio americano antes de la colonización española; significa territorio sagrado y en florecimiento. Ellas tomaron esa definición y la asociaron con el cuerpo y la danza para crear una identidad en el grupo. Entonces cuando hablan de Abya-Yala se refieren al cuerpo como un territorio sagrado que debemos cultivar para reconocer y asumir que estamos ligados a unas constantes dinámicas sociales y políticas que debemos tomar en cuenta para su posterior transformación. La forma en que este cuerpo se puede cultivar es a partir de la danza. El colectivo hace uso político¹ de la danza contemporánea para cultivar a estos individuos y creen fielmente que esta forma artística nos permite agenciarnos ante unas realidades y nos muestra otras posibilidades de estar y asumir el mundo.

Abya-Yala lleva ocho años realizando trabajo comunitario, creando obras, comparsas y disfrutando de su propia danza. La sede fue fundada a mediados del 2017 y se ha convertido en un lugar de creación artística, de encuentros y debates sociales y culturales con otros colectivos artísticos. Desde sus inicios hasta estos momentos, en Abya-Yala han transitado muchas personas que han evidenciado la construcción de los pilares del colectivo: **(I) solo se necesita el cuerpo y la disposición para bailar (II) El arte (y sobre todo la danza) como**

¹ Lo político lo voy a comprender como lo asume el colectivo: “la capacidad de las personas de reflexionar crítica y propositivamente sobre su entorno y sus realidades y generar acciones propias de transformación social” (Colectivo artístico y Cultural Abya-Yala, s.f.)

herramienta contestataria y (III) al servicio de la transformación social. Estos pilares funcionan como guías para el trabajo social del colectivo (más adelante profundizaremos en esto) y para darles un distintivo frente a otros colectivos de la capital. Entre Natalia y Edith fundaron el colectivo a partir del primer pilar. Al encontrarse con Indira y Jose, el segundo y tercer pilar se han venido construyendo y materializando en la sede ayudados y defendidos por los participantes de las diferentes escuelas artísticas del colectivo.

Estos pilares se han creado para contestar a unas necesidades que los integrantes han descubierto en su trabajo social. La primera de estas problemáticas es que el arte debe dejar de ser un privilegio y convertirse en un derecho para todos. Para ello el colectivo realiza sus actividades artísticas sin ningún costo; de esa misma forma procuran que sus obras sean asequibles para cualquier persona. La segunda problemática se encuentra en el cuerpo mismo del bailarín: no es necesario tener un cuerpo esbelto para bailar en el escenario. El valor del cuerpo está en su disposición. El colectivo tiene en cuenta que todos los cuerpos tienen trayectorias distintas y que se han desarrollado bajo unas particularidades sociales. Por ende, lo normal es que el movimiento sea diferente entre nosotros. Abya-Yala le permite a cualquier persona experimentar una clase de baile o el escenario con un debido entrenamiento; el esfuerzo físico del entrenamiento se convierte en una experiencia tangible para cada bailarín. Y la tercera problemática es que en el arte debe prevalecer el mensaje sobre la estética. Esto se basa en una crítica que el Colectivo realiza a la danza contemporánea por sus niveles de abstracción, y cuyo lenguaje es difícilmente entendido por el público en general. Para aterrizar el mensaje combinan los ritmos folclóricos colombianos y las danzas de estos mismos con la técnica de la danza contemporánea. A través de sus obras el Colectivo aborda problemáticas de la sociedad colombiana, en particular el conflicto armado, el machismo y el medio ambiente. Por lo general tratan de abordar fenómenos emergentes de su entorno.

El interés que tengo por estudiar este colectivo aborda varias directrices. En primer lugar, quisiera saber cómo surgen esas posturas artístico-políticas de la danza y cómo logran sostenerlas. Me parece pertinente exponer la trayectoria del colectivo ya que poseen una red comunitaria muy fuerte que han venido conformando a través de los años. Visibilizar de esta manera al proyecto de Abya-Yala podría reafirmar la importancia de su existencia como lugar

para el cultivo de las personas y ponerlos como un ejemplo para aquellos que estén dispuestos a investigar o a crear un proyecto como este. En segundo lugar, mi interés es propio de la danza que proponen y enseñan. La mixtura de la danza, el cuerpo y la política están contenidas en su propuesta artística. La danza es asumida como una forma de quebrar los cuerpos cotidianos y ese quiebre se sintetiza en la añorada transformación social que desea el Colectivo. Me llama la atención abordar el tema de la danza sin desligarla de su carácter corporal y político. Si solo tomo un carácter y me concentro en él quedaría incompleto el análisis. La idea no era complicar la investigación, pero es mi deber responder de una manera integral la ambición de Abya-Yala frente a sus objetivos artístico-políticos.

Teniendo en cuenta lo anterior, me dedicaré a responder la siguiente pregunta **¿De qué manera la danza, el cuerpo y lo político conversan en el Colectivo Artístico y Cultural Abya-Yala?** Daré respuesta a esta pregunta mediante tres objetivos específicos. El primero es analizar las posturas artísticas y políticas donde se sitúa el Colectivo. El segundo es explorar la genealogía de estas posturas. El tercer objetivo es dar cuenta de los modos en que se materializan estas posturas, particularmente con mi participación en la escuela de jóvenes de danza contemporánea.

Acercamientos teóricos

Para la antropología la pregunta por el cuerpo ha estado sumergida en numerosos debates desde el siglo XIX (Mora, 2010a). Se ha contemplado en varias escuelas teóricas, pero es en la mitad del siglo XX que reacciona como un objeto de estudio para la disciplina. Seguida de esta contemplación, los estudios de la danza surgen como un fenómeno que le abrirá el espectro hacia otros horizontes que han “desafiado convenciones y arraigados dualismos, tipologías y categorías conceptuales” (Mora, 2010b, p. 1) en los estudios del cuerpo. Ahora bien, quisiera dialogar estos conceptos con una nueva perspectiva artística comprendida como una explicación a los fenómenos emergentes que han presentado las artes en la década de los noventa y en el nuevo milenio. En diferentes formas artísticas se está asumiendo una especie de responsabilidad social con el público: son artistas que realizar demandas y transformaciones sociales a través de diferentes formas artísticas (entre ellas la danza).

Para esta investigación estos acercamientos teóricos van a estar enfocados en dos puntos principalmente. El primero son las discusiones con respecto al cuerpo en la antropología y los interrogantes con respecto a la danza; y el segundo estaría enfocado en precisar la composición entre lo político y lo artístico en una comunidad. El campo de mi investigación se encuentra en una transversalidad entre el cuerpo, la danza y lo político. Si bien esta investigación se está preguntando por la composición y la construcción de un colectivo artístico cuya herramienta fundamental es la danza, se me hace difícil abordarlo solamente desde la antropología del cuerpo y de la danza o solo desde las nuevas teorías artísticas y activistas. El colectivo se me presenta como un diálogo constante en que no puedo separar el cuerpo de su carácter político y artístico. De esta manera voy a precisar en algunas discusiones sobre el cuerpo y la danza en la antropología y tomaré un punto a parte para tratar las discusiones sobre lo artístico lo político y el activismo.

Algunas discusiones sobre el cuerpo en la modernidad

Para la antropología la pregunta por el cuerpo ha estado sumergida en numerosos debates desde el siglo XIX. Se ha contemplado en varias escuelas teóricas, pero es en la mitad del siglo XX que reacciona como un objeto de estudio para la disciplina. En principio el cuerpo funcionó para la antropología como un elemento descriptivo de las sociedades lejanas a la tradición occidental. Marcel Mauss (1979) introdujo en su libro “Antropología y sociología” el concepto de *técnicas corporales* como la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (Mauss, 1979, p. 337). Algo que debemos precisar de este concepto es que tuvo una función social muy importante para refutar postulados evolucionistas que terminaban en prejuicios raciales. Mauss le otorgaba al ser humano la habilidad de tecnificar su cuerpo de acuerdo con su sexo, a su edad, a su rendimiento y según sus formas de tradición de tal manera que lo desliga de su concepción como ser humano fruto de su cuerpo (Le Breton, 2002, pp. 42–43).

En forma de puente, Levi Strauss(1987) reafirmó los trabajos teóricos de Mauss y los avances metodológicos de Malinowski como pruebas fehacientes de las ciencias etnológicas: “Mientras Malinowski instauraba la participación, a toda costa, del etnógrafo en la vida y el pensamiento de los indígenas, Mauss afirmaba que lo esencial «es el movimiento del todo, el aspecto viviente, el instante fugitivo en que la sociedad y los hombres tornan conciencia

afectiva de sí mismos y de su situación ante el otro» (Levi-Strauss, 1987, p. 25). El estructuralismo tomaba en cuenta esas técnicas corporales como evidencias simbólicas de una sociedad. En palabras de Ana Sabrina Mora “Lévi-Strauss se ocupa del modo en que los símbolos atraviesan los cuerpos, y en cómo este atravesamiento cobra una gran eficacia por medio del ritual. Esta eficacia estaría generada por la analogía de estructuras que funciona tanto en la materialidad biológica del cuerpo, como en el universo simbólico” (Mora, 2010a, p. 45).

Estos teóricos de la primera mitad del siglo XX hablaban del cuerpo como emisor y receptor de las relaciones sociales, como evidencia de la existencia de diferentes relaciones sociales. No es hasta la segunda mitad del siglo XX en que este se convierte en un objeto de estudio particular. Silva Citro (2009) menciona a Mary Douglas como una antropóloga que empieza un nuevo horizonte para el cuerpo en la disciplina afirmando que “las formas de control corporal constituyen una expresión del control social” (Citro, 2009, p. 30). También menciona el trabajo de Jhon Blacking institucionalizando en su obra “la antropología del cuerpo” donde se encuentran trabajos asociados al cuerpo provenientes de autores que estaban relacionados con otros campos de estudio diferentes a la antropología (Citro, 2009, p. 30).

Antes de entrar a los recientes estudios de la antropología del cuerpo y la danza quiero hacer una mención a un estudio del cuerpo de mi particular interés con respecto a la modernidad con David Le Breton (1995). Es fascinante cómo el cuerpo ha sido transversal para este proyecto occidental. Al haber leído “Antropología del cuerpo y modernidad” me suspendió en una posición introspectiva sobre cómo mirar al cuerpo.

Le Breton (1995) desde su propia consideración como un hombre científico social francés, deconstruye al cuerpo a lo largo del proyecto de la modernidad en occidente. Aclara que es un punto de vista compartido y entendido para occidente ya que no en todas las culturas ha existido ese ascenso de la estructura social del individualismo porque “el cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la mirada de representaciones que buscan darle un sentido y su carácter heteróclito, insólito, contradictorio, de una sociedad a otra”. En la anterior cita Le Breton nos aclara que, más que una respuesta concreta, el cuerpo se convierte en una pregunta constante y en continua

construcción a partir de la posición en que se está tratando. (Le Breton, 1995, pp. 13–14). Esto se entiende mejor cuando nos hace la analogía del bosque y las diferentes miradas que puede tener, desde el hindú, el buscador de oro, el del militar, el del turista, el de un niño, el de un adulto, el de una mujer, “el cuerpo solo adquiere sentido con la mirada cultural del hombre” (Le Breton, 1995, p. 27).

El texto de Le Breton me permitió comprender cómo llega a establecerse la dicotomía cartesiana² del ser humano con respecto al cuerpo y la razón y cómo está fue asumida en los siguientes siglos de la revolución industrial. Ya no se le temía a la sangre, al cuerpo invisible; la medicina llegó como una ciencia para la exploración del cuerpo invisible. Ya no se consideraba profano la intervención a un cuerpo y esto permitió que el cuerpo no sea más “una constelación de herramientas en interacción, una estructura de engranajes bien aceitados y sin sorpresas” (Le Breton, 1995, p. 78) y prosiguió a tratarse como apéndice de la máquina (Le Breton, 1995, p. 80). Esta cuestión del apéndice la entiendo como la subordinación del cuerpo, como mera fuerza de trabajo que hace parte de los modos de producción, tomando en cuenta solamente su carácter funcional para la industria. (Lopez, 2010)

Sucede que para el siglo XX se repiensa el cuerpo y se revaloriza. La máquina como metáfora del cuerpo va a ser cuestionada y esa revalorización estará enfocada en el mercado de la cura y de los bienes simbólicos. Con respecto a la medicina, el mundo occidental con el fenómeno de la globalización recurre a prácticas que se pueden contradecir entre ellas, pero el fin último es la eficacia terapéutica (Le Breton, 1995, p. 89). Le Breton recurre a una siguiente metáfora con respecto al cuerpo que me parece interesante. El cuerpo ya no es más una máquina o apéndice de ella y se convierte en un traje de arlequín: “un saber hecho de zonas sombrías, de imprecisiones, de confusiones, de conocimiento más o menos abstractos a los que les otorga un cierto relieve” (Le Breton, 1995, p. 88). Me parece que en un mundo globalizado el ser humano utiliza todo el conocimiento disponible a sus manos para su individuación. Es así, por ejemplo, las prácticas ancestrales americanas pueden encontrarse

² El término dicotomía cartesiana hace referencia a la separación entre el cuerpo y el alma. El alma es asumida en tanto el pensamiento y el cuerpo toma un carácter animal regido por las leyes de la física. Como rescata en el texto de Francisco López las palabras de Descartes “Supongo que el cuerpo no es otra cosa que una estatua o máquina de tierra a la que Dios forma con el propósito de hacerla tan semejante a nosotros como sea posible [Art. 2]... Cuando Dios una un alma racional a esta máquina, otorgará a esta alma como sede principal el cerebro” (como se cita en Lopez, 2010, p 196).

con el conocimiento especializado de la modernidad de occidente en un mismo cuerpo. El cuerpo no depende de una creencia, de un saber o de una manera de vivir. El cuerpo recurre a todos los saberes posibles para saciar intenciones colectivas e individuales.

Siguiendo con esta línea de la modernidad quiero hacer una pequeña mención al texto de Zandra Pedraza (1999) “En cuerpo y alma” para acercar el tema del cuerpo y la modernidad al territorio colombiano. Desde la antropología histórica, Pedraza tiene la necesidad de saber cómo se ha asumido el cuerpo en Colombia haciendo énfasis en aquellos ideales de cuerpo moderno que se desarrollaron en el burgués y en el ciudadano de finales del siglo XIX hasta los años ochenta del siglo pasado. Su obra conglomerada una serie de hábitos, costumbres y relaciones generacionales que construyen la manera en que la modernidad fue introduciéndose en el colombiano desde el cuerpo. Cabe resaltar que para Pedraza la modernidad o lo moderno “adquiere en el cuerpo un tinte particular porque en su escenificación presupone la representación estética adecuada” (Pedraza, 1999, pp. 16–17). Y esta cuestión adecuada del cuerpo carga consigo una moralidad de lo correcto o incorrecto. Entonces modernizar el cuerpo del colombiano equivaldría a corregirlo y educarlo para como objetivo hacia el progreso.

Lo más importante de esta obra para mi investigación fue la postura en la que se encontraba Pedraza con respecto al cuerpo: “el cuerpo no es concebible como hecho objetivo -allí únicamente habría lugar para vegetar-, sino, ante todo, como un campo de elaboración discursiva que no cabe interpretar más que a la luz de los temores, los conocimientos, los intereses y la imaginación de cada época” (Pedraza, 1999, pp. 14–15). Pedraza toma en cuenta que el fin último no es definir el cuerpo en su totalidad sino comprenderlo desde la mirada que se concibe y así este se encuentra tipificado en diferentes axiologías de las sociedades, en diferentes puntos de acción para su comprensión.

Algunas discusiones de la danza en la modernidad

Los estudios de la danza en la antropología se han empeñado en responder diferentes enfoques a lo largo de su existencia. En un principio los estudios no se preocupaban por una definición de la danza. A esta la utilizaban como un refuerzo descriptivo de las sociedades no occidentales para traducir su forma de pensar y dar cuenta de ello. Margaret Mead (1993) había tocado el tema desde la perspectiva teórica de la cultura y personalidad en su libro

“Adolescencia sexo y cultura en Samoa” en la cual habla de la danza como una forma de educar a los niños samoanos y una forma de superar la timidez en la comunidad (Mead, 1993, pp. 120–121). No es hasta la segunda mitad del siglo XX que se empieza a debatir sobre la danza y sobre los primeros trabajos de la danza enfocados en la expresión, en el arte, en el movimiento.

Esta poca profundidad en la danza puede estar relacionada con la aversión de la sociedad occidental sobre el cuerpo. La dicotomía de la mente y el cuerpo trajo consigo dificultades para aquellos que están dispuestos a estudiar la danza. La codificación de la danza es un campo que aún se explora en nuestros días para poderla explicar y comprender de la misma manera que otras artes se pueden estudiar y comprender.

Adrienne Kaeppler, Joann Keali’inohomoku, Anya Royce, Judith Hanna y Drid Williams se les adjudica como aquellas pioneras para cimentar la antropología de la danza (Mora, 2010b, p. 5). Fue un grupo de estudio estadounidense de la segunda mitad del siglo XX movido por su interés en escribir y problematizar la danza como movimiento de expresión. Mora rescata algunas ideas relevantes de este grupo de estudio como las definición de danza de Kaeppler como un sistema estructurado de movimiento que coexiste con otros en una cultura (Mora, 2010b, p. 12); el trabajo antropológico de Keali’inohomoku sobre las posturas corporales del ballet y su comprensión de la danza como un modo transitorio de expresión del cuerpo intencionados a un ritmo a una forma y a un estilo (Mora, 2010b, p. 9); la visión funcional y utilitaria de Anya Royce donde explica que el movimiento de la danza es funcional en la medida que permite realizar un siguiente movimiento (Mora, 2010b, p. 9); y la definición con un peso descriptivo de Drid Williams que habla de la danza como una acción determinada por la cultura y con sus propias regulaciones “idiomáticas y estilísticas”(Citado por Mora, 2010b, p. 8).

Para los años noventa las preocupaciones de la antropología en la danza estaban enfocadas en superar sus constantes reformulaciones de lo que es la danza y sus reiteradas descripciones morfológicas, históricas y conceptuales (Citro, 2011, pp. 39–40). Para esta época Estados Unidos y Europa ya habían sedimentados sus estudios antropológicos en danza. Mientras tanto en Latinoamérica, precisamente en México y en Argentina se estaban

explorando caminos teórico-metodológicos para el enriquecimiento del fenómeno emergente.

Hilda Islas (1995) en su texto “Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia” da un primer paso para visualizar el trabajo dancístico en ciertas épocas bajo condiciones sociales, políticas, económicas y culturales (Islas, 1995, p. 14). Islas comienza afirmando que el arte esta vinculado por los momentos históricos en que se encuentra y así relaciona rápidamente las razones de la danza con sus momentos históricos de producción. Recupera algunas ideas de Umberto Eco sobre una definición de arte y aunque no hay una definición muy clara “las actividades denominadas artísticas aparentemente tienen como constante ciertas operaciones técnicas, cierta utilización de materiales, cierta intención de incorporarse a un acontecimiento de orden físico como el gesto, el sonido, la tierra” (Islas, 1995, p. 54).

Islas emplea una noción constructivista a partir de los postulados de Gillo Dorfles y Anya Peterson Royce para comprender a la danza como un acto comunicativo kinestésico. Esa noción de la *constructividad*³ empata con esa necesidad de abarcar las diversas manifestaciones de este arte: “Así como hay pintura figurativa o abstracta, también en danza a veces son más importantes los aspectos de la representación simbólica (en las danzas bélicas, de fertilidad, etcétera) pero en ocasiones dan realce simplemente el acto de bailar (aquellas danzas que buscan crear un movimiento rítmico-armónico, materia formativa primaria de la danza)” (Islas, 1995, p. 59). Y basada en Peterson Royce, entre los canales de comunicación utilizados en la danza (kinestésico, visual, sonoro, tacto y olfato) el kinestésico le da esa singularidad a la danza otorgándole ese carácter empático entre el bailarín y el espectador (Islas, 1995, pp. 61–62).

En Argentina, Silvia Citro (2011) ha trabajado. desde una perspectiva dialéctica, los *géneros performáticos* del devenir de las sociedades poscoloniales latinoamericanas (Citro, 2011, p. 40). Es un enfoque metodológico inspirado en la dialéctica de Ricoeur sobre la tensión entre la “hermenéutica de la escucha” y “la sospecha”. Así pues, a partir de un

³ “Hay quienes pensaron en la naturaleza coreográfico-musical de la danza y la sometieron a la música...hay quienes privilegiaron los aspectos técnico-gimnásticos de la danza más que los creativos. Otros tratan de expresar con la danza sensaciones intimas y subjetivas, o bien se abocan al uso de una sintaxis espacial” (Islas, 1995, p. 60) .La danza no tiene una definición absoluta. Mas bien es una construcción que puede partir de diferentes puntos de observación. Islas utiliza esta noción de constructividad otorgada por Dorfles para lograr comprender la danza más que definirla.

acercamiento-participación se describen los géneros performáticos “según el estilo, la estructuración y las sensaciones, emociones y significantes asociados” (Citro, 2011, p. 41). Luego se emplea el movimiento de *distanciamiento-observación* el cual trata de un análisis del génesis de los géneros performáticos para tener en cuenta sus antecedentes. Por último, se da una síntesis analítica “para intentar develar cómo la práctica reiterada de un género, ya genealógicamente situado, interviene en la vida actual de los *performers*, incidiendo en sus posiciones identitarias, estrategias sociales y subjetividades” (Citro, 2011, p. 41).

Es preciso hablar de esta síntesis analítica de Citro ya que se concentra en el impacto de la vida social del género performático. Es a partir de tres niveles de análisis el cual se emplea para desvelar esta dimensión subjetiva en los *performers*. El primer nivel es a partir del contexto en que se realizan las *performances* o las instituciones; el segundo nivel consta de las relaciones sociales de aquellos *performers* que están involucrados en la *performance* (edad, etnia, religión, política, etc.); y el tercer nivel consta de las situaciones personales del *performer* y sus posibles cambios a partir de su experiencia con el género performático (Citro, 2011, p. 54).

Desde otro semblante en Argentina y ya teniendo un conocimiento sobre cómo explorar la danza, Silvia Buschiazzo (2010) ha trabajado las artes del movimiento desde un rol social, político y educativo (Buschiazzo, 2010, p. 2). En su ponencia “Las artes del movimiento en la construcción de la identidad individual y colectiva” pone al arte como una herramienta de transformación social. Su abordaje metodológico es desde la etnografía y la hermenéutica simbólica en profundidad además de realizar entrevista abiertas y semiestructuradas y relatos de vida (Buschiazzo, 2010, p. 6).

Buschiazzo introduce el término de *danza comunitaria* poniendo de ejemplo un taller de danza llamado “Bailarines toda la vida”: “es un proyecto del IUNA que inaugura la danza comunitaria confirmando que el arte siempre puede dar respuestas y convertirse en una herramienta para la inclusión” (Buschiazzo, 2010, p. 8). Fue un taller dirigido por la profesora Aurelia Chillemi. Buschiazzo rescata de la profesora una definición de danza comunitaria que me parece interesante y puede dialogar con esta investigación:

“fenómeno grupal que elige un camino diferente al de la danza independiente actual; que parte de las creaciones colectivas y aporta otra mirada al hecho estético. Su búsqueda no

es existista, y se caracteriza por convocar tanto a profesionales y estudiantes de danza, como a los vecinos intérpretes que no hayan tenido experiencia previa y acceso al estudio del arte de la danza. Las obras coreográficas surgen de la investigación del movimiento, del registro sensible del propio cuerpo y, fundamentalmente, de la participación grupal. La interacción creativa del grupo, conformado por la suma de intérpretes y el coreógrafo - coordinador, quien promueve situaciones para la gestación colectiva, da lugar a la producción de obras con un fuerte sentido comunicacional y estético que responden a un contexto espacio-temporal y socio-cultural determinado” (Buschiazzo, 2010, p. 9).

Como vemos entonces, Buschiazzo nos abre el panorama de la danza hacia una acción política. La danza es utilizada como medio para transformar a aquellos que quieren hacer parte. Como vemos, el grupo de estudio no tiene restricción alguna para aquellos que quieran aprender a bailar. Otro detalle importante es que no se enfocan en las profundidades de la estética. Existe en tanto elemento de la danza, pero no es el fin último. Las representaciones coreográficas están ancladas al contexto en que se encuentran los bailarines. Las exigencias de la academia desaparecen con el fin de democratizar el arte, es decir que se abre un amplio umbral para aquellos que estén interesados en la danza.

Entre lo artístico y lo político

Teniendo en cuenta estas consideraciones sobre el cuerpo (como aquel emisor-receptor de las singularidades sociales y como un inquieto sujeto para la exploración colectiva e individual de su subjetividad) y la danza (como un símbolo para las reflexiones identitarias de cada individuo y como un dispositivo para generar transformación social), puedo proseguir del fenómeno que me parece puede dar relación a estos dos conceptos con el proyecto del Colectivo Artístico y Cultural Abya-Yala. En mi búsqueda encontré que para este nuevo milenio en las artes se venía dando un fenómeno global con respecto a las artes e intervenciones públicas. Cada vez más se hacen latentes los procesos políticos y los procesos artísticos y numerosas veces estos fenómenos se yuxtaponen entre sí para crear el *artivismo* como un imperativo para las artes de hoy en día.

Ahora bien, el nuevo concepto con el que trato de dialogar lo percibo como una explicación a los fenómenos emergentes que han presentado las artes en la década de los noventa y en el nuevo milenio. En diferentes formas artísticas se está asumiendo una especie de responsabilidad social con el público: son artistas que realizan demandas y transformaciones sociales a través de diferentes formas artísticas (entre ellas la danza). En

general, el fin último de un proyecto activista⁴ es la incidencia social directa en un territorio o en una población.

Existe un volumen de la revista Comunicar dedicada al activismo que salió recientemente en octubre del 2018. El título de la edición es “Activismo: arte y compromiso social en un mundo digital”. En ese documento se encuentran compilados una serie de artículos dedicados a esclarecer a que se refieren con activismo en diferentes contextos sociales: desde el uso de redes sociales hasta novedosas propuestas artísticas como el videoactivismo. De todos esos artículos interesantes, es el primero de esta compilación el que destaco de todos estos.

Las doctoras Eva Aladro Vico, Dimitra Jivkova Semova y Olga Bailey (2018) dedicaron unas páginas para investigar los antecedentes, el lenguaje y las experiencias fundamentales del activismo como forma de explorar nuevas formas de compromiso social y nuevos métodos educativos para la enseñanza del arte. Los antecedentes del activismo se remontan a las vanguardias artísticas a lo largo del siglo XX (dada, futurismo, surrealismo) y su afán por explorar nuevas formas de representación artística como el performance o el arte conceptual. Muchas de estas vanguardias y movimientos se concentran en la década de los sesenta y en los ochenta. El arte conceptual tiene como aporte fundamental la defensa por el proceso artístico sobre el producto final, punto fundamental que será abordado por el activismo y también por los trabajos con enfoque hacia las pedagogías artísticas (Aladro, Jivkova, & Bailey, 2018, p. 11).

Para estas investigadoras existen ciertas particularidades del activismo que lo hacen poseedor de nuevos discursos y debates los cuales están latentes en estos momentos. El activismo es el uso de la provocación o de la compasión para generar un proceso informativo (Aladro et al., 2018, p. 10). Otra particularidad es su acercamiento directo al espacio social público donde hay un desarrollo presente o tangible con el receptor, de tal manera que la información o el mensaje está constantemente latente en las calles, en los parques, en las

⁴ Ramon Parramon explica el arte activista como una contemplación de “parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción en el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad, entiendo que pueden promover actividades prácticas que dotarán de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes” (Parramón, 2003). De tal manera que el objeto del arte activista además de tener en cuenta una técnica o un tipo de arte, se centra sobre todo en el impacto del mensaje político al público y la incidencia social.

plazas o en cualquier otro espacio público. Otro elemento que puede ponerse en discusión es el debate de lo estético en esta forma de arte. El activismo genera nuevas importancias en su trabajo y “subvierte la idea misma del objeto estético, entrando en un proceso de implicación más importante que el proceso creativo” (Aladro et al., 2018, p. 10). Ese proceso está conectado con el individuo mismo para una construcción simbólica de la realidad y su constante interacción con los fenómenos sociales en contextos propios o ajenos (Aladro et al., 2018, p. 15). De esta manera se estimula la participación y se van creando sujetos agenciados lejos de la pasividad y más cerca de un activismo colectivo y enfocados hacia un bienestar en común.

De manera que el activismo me sirve para hablar de dos cosas puntualmente. La primera me ayuda a centrar el discurso del Colectivo Abya-Yala y dilucidar sus intereses primordiales con el proyecto. El segundo es para darle nombre a los procesos comunitarios, pedagógicos a los cuales estuvimos involucrados los bailarines en el grupo de danza contemporánea. Y por último para dar respuesta a los interrogantes del tipo de arte que defiende el colectivo.

El activismo lo voy a asumir como lo asume Centella (2015) como un “arte con un objetivo que tributa de otras funciones sociales y no se subordina a la belleza...no radica en determinar unas estrategias estéticas imperantes, ni realizar juicios de valores estéticos, pero sí que, a través de unas tácticas artísticas miméticas a las políticas, queden incorporados a las distintas problemáticas sociales que se acontecen” (Centella, 2015, p. 104). Entonces el activismo no está centrado en la belleza de la obra sino en los alcances sociales que puede tener dicha obra. La mayoría de las veces se preocupa más por el impacto social que por la técnica artística que se usó. Por otro lado, al activismo le interesa más por ese proceso constructivo al cual se han sumergido el artista para la obra.

Yo llamaría a esta vertiente del activismo como *activismo vivo* ya que Abya-Yala impone una nueva visión defendiendo el proceso de enseñanza de las artes como forma de transformación social y de impacto real. El activismo vivo de Abya-Yala mes allá de concretarse en las obras, se experimenta en los entrenamientos, en el día a día de la construcción de la sede, en los eventos comunitarios, en las comparsas, en las presentaciones. El tema de la obra queda subordinada al trabajo realizado. La obra es una guía, un objetivo,

pero el proceso de la obra es lo que realmente se quiere dar a conocer siendo este lo llamativo de este colectivo artístico.

Estrategia y herramientas metodológicas

Esta investigación tuvo un corte cualitativo con enfoque etnográfico. El tiempo de duración en el campo fueron alrededor de 6 meses ya que era necesario llevar a un proceso con el Colectivo. Para ello debía participar y ser parte de la comunidad de Abya-Yala. El Colectivo ofrece escuelas comunitarias de danza, literatura y zancos. Estas escuelas las desempeñan en la sede que se encuentra ubicada en el barrio Las Cruces en la localidad de Santa Fe, en Bogotá. Cada miembro del Colectivo dirige una escuela. De la escuela de literatura se encarga Natalia, de la escuela de zancos Jose y de las escuelas de danza Indira y Edith. Indira está al frente de la escuela de danza folclórica para mujeres mayores y Edith está a cargo de las escuelas de danza contemporánea para infantes y jóvenes.

Utilicé las entrevistas semiestructuradas y la observación participante. A través de las entrevistas conocí a cada uno de los integrantes del grupo base de Abya-Yala. Éstas tuvieron el propósito de ayudarme a comprender cómo se ha venido construyendo el colectivo, bajo qué pilares se han movido, sus primeras puestas en escena, su primera escuela artística y la construcción de la sede. También quise saber las motivaciones que cada integrante tenía para seguir trabajando por y para el Colectivo teniendo en cuenta que es un trabajo muy poco remunerado y que a veces se dificulta su sostenimiento.

La observación participante la realicé en la escuela de danza contemporánea para jóvenes. Con esta herramienta de investigación pretendía impregnarme del trabajo de Abya-Yala, experimentar los pilares del Colectivo y entender la metodología de enseñanza de Edith con respecto a la danza contemporánea y al cuerpo.

Junto con Sebastián, Ana, Michel, Gabriel, Lidia, Mery y demás compañeros compartimos momentos en la clase, en los escenarios y fuera de ellos. Los entrenamientos eran explosivos, pero nos encantaban. Aprendimos a maquillarnos, a hacer nuestros propios trajes, y apoyarnos mutuamente para presentar nuestras muestras de baile; nos apropiamos de nuestro cuerpo a partir de las exigencias que nos pedía Edith. Tuve la oportunidad de extender mi campo a otros espacios como en el taller dado por Edith en la Casa de Igualdad en la localidad de Puente Aranda el cual me ayudó a puntualizar cómo Edith trabaja con el

cuerpo, la danza y la música. También extendí mi campo a las diferentes presentaciones que tuvimos con el grupo de jóvenes por fuera de la sede del Colectivo, descubriendo un campo fuera de la rutina de la clase, un campo en donde exponíamos nuestros aprendizajes, donde entendíamos la importancia del escenario para el bailarín y donde aprendíamos a lidiar con los desafíos previos a una presentación.

He decidido desarrollar los objetivos de mi investigación a partir de dos capítulos. El primer capítulo estará enfocado en comprender el proyecto de Abya-Yala a partir de una comprensión exhaustiva de sus credos. Mi intención es escudriñar, retomando la voz de Edith, Natalia, Indira y Jose, la complejidad de construir y sostener este proyecto. Buscaré aquellas formaciones, constituciones o estructuras que estuvieron presentes al momento de elaborar los credos de Abya-Yala y aquellas que aún siguen presentes. Cuando hablo de formaciones, constituciones o estructuras me refiero a momentos claves, situaciones, eventos, peripecias y personas que se han involucrado para formar el colectivo.

Teniendo en cuenta los credos de Abya-Yala y su estructuración, el segundo capítulo estará enfocado en ver cómo los ponen en práctica, cómo se materializan en la comunidad. Para ello debo separar este capítulo por secciones. El primer punto lo usaré para hablar de mi inmersión en campo y mis primeros días en la escuela, esto con el fin de retratar a gran escala la dinámica y la rutina que yo hacía los días de entrenamiento y de ensayo. En el segundo punto lo tomaré para tratar de comprender la propuesta artística y pedagógica que propone Edith para la danza que estamos realizando; me enfocaré en la metodología de trabajo de las clases y en la respuesta de la comunidad de jóvenes frente a esa metodología. Para el tercer punto me enfocare en las presentaciones que realizamos con el grupo en noviembre y diciembre del 2018. Por último, haré unas pequeñas reflexiones para saber de qué forma esos credos del colectivo fueron transversales en toda nuestra participación.

Para finalizar, mi aporte es afianzar en la integralidad de las investigaciones cualitativas con respecto a colectivos artísticos que tienen una función social e individual de permanente incidencia. La antropología con sus herramientas analíticas y metodológicas asumen el reto para poder establecer una comunicación transversal entre los fenómenos o las estructuras establecidas en el campo. Si bien estas herramientas se enfocan en particularidades del campo con unas preguntas específicas, el ejercicio de la antropología

también debe responder cuando esas especificidades están compactadas en una particularidad del campo que no es prudente subdividir. Es por eso por lo que cuando se bailaba también se pensaba en el cuerpo y a su vez se pensaba en una apuesta política. Esta investigación está dedicada a abrazar y no dejar escapar aquellas propuestas que hacen del Colectivo Artístico y Cultural Abya-Yala un proyecto que su existencia y su perduración en el tiempo da ilusión y esperanza a muchas personas.

Motivaciones, encuentros y danza: una aproximación al activismo vivo de Colectivo Artístico y Cultural Abya Yala

El Colectivo Artístico y Cultural Abya-Yala se estructura a partir de tres posturas en los cuales se sedimenta su propuesta artística, social y política:

- Pilar I: solo se necesita el cuerpo y la disposición para bailar.
- Pilar II: el arte como herramienta contestataria.
- Pilar III: el arte para la transformación social.

A partir de estas tres posturas el Colectivo gestiona sus obras, sus escuelas y la sede en el barrio Las Cruces, y va construyendo un proyecto activista. Lo considero activista porque estos tres pilares gravitan en una crítica hacia la forma en que se ha venido percibiendo la danza contemporánea y el arte en su generalidad. Ellos defienden la idea de que el arte debe ser un derecho y debe estar disponible para cualquiera que esté dispuesto a aprender. Por eso sus escuelas de danza contemporánea, de literatura y de zancos son gratuitas; no existe una forma de pago monetaria; más bien hay una retribución voluntaria ayudando en la logística de la sede o participando en las muestras culturales de las escuelas.

Pero antes de profundizar, quiero aclarar qué es un colectivo artístico. El texto de Marín y Salóm (2013) sobre “Los colectivos artísticos: microcosmos y procomún de las artes” hablan acerca de estos grupos desde la necesidad de plantearse preguntas metodológicas y estructurales de su formación. No dan una definición acertada sobre el fenómeno, pero abordan puntos interesantes que voy a mencionar. Para los autores los colectivos artísticos son formadas por pequeñas comunidades marginales al sistema oficial del arte; en su mayoría actúan como semilleros para el aprendizaje e innovación; defienden sus procesos creativos “como una actividad colectiva que muchas veces compaginan con objetivos de tipo social y reivindicativo” (Marín García & Salóm Marco, 2013, p. 63)

El Colectivo cree fielmente en que una clase de danza contemporánea activa nuevas sensaciones en las personas que participan en ella. Pueden encontrar una pasión, un desacuerdo, una dificultad motriz, pueden aprender a confiar en su cuerpo o simplemente se pueden dar cuenta de qué es lo que les gusta bailar. Lo importante es que para llegar a esa

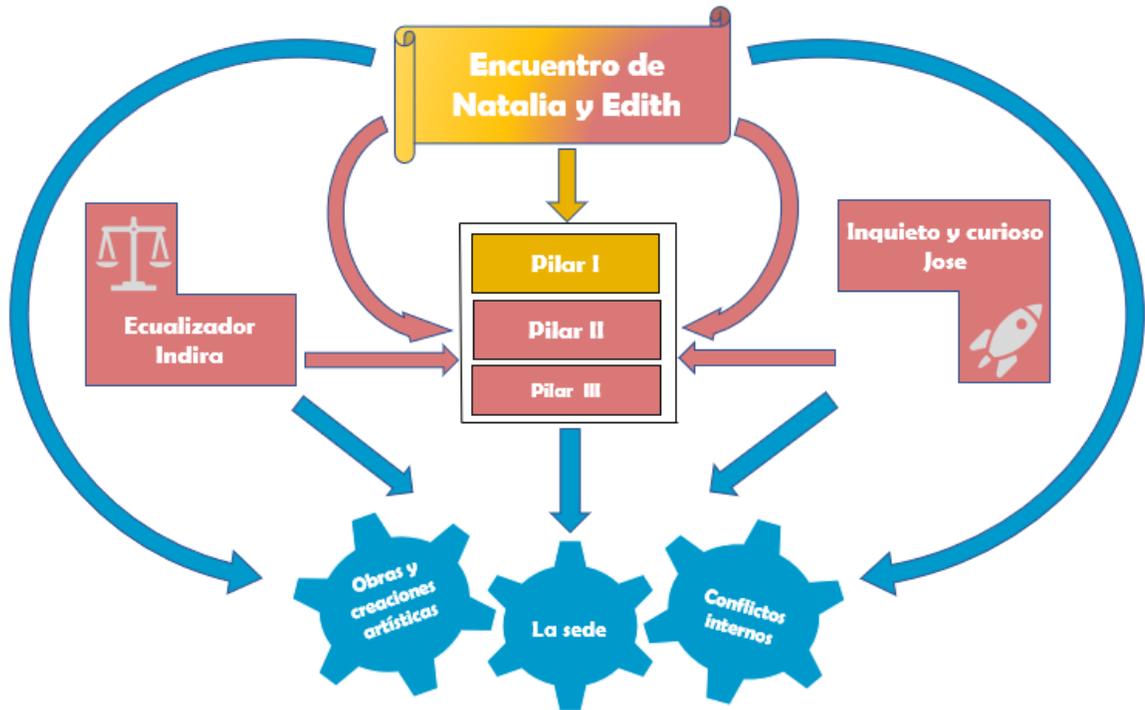
experiencia que ofrece el arte, las personas no necesiten de nada más que su cuerpo y su disposición para ello, no hay límites monetarios ni tampoco límites corporales.

El colectivo propone una alternativa para apropiarse de la danza contemporánea. Ellos están fascinados por la corporalidad de este tipo de danza, pero están conscientes que su expresión puede estar limitada por los niveles de abstracción que puede llegar a tener. Y si uno de sus pilares es que el arte debe ser contestatario, generador de opiniones, pues este mismo debe estar propuesto para unas mayorías, para un público en general. La mayoría de sus obras están hechas para todo tipo de público y eso lo pude ver en evidencia las veces que se presentaron en la sede: uno podía encontrar desde profesores o bailarines de academia hasta los vecinos del barrio.

Los temas de sus obras abordan problemas o situaciones que están relacionadas con fenómenos emergentes de la sociedad. De las obras que he visto, el colectivo ha abordado temas de género, medioambientales y de conflicto armado. Lo interesante en esas obras es la forma en que combinan la música folclórica colombiana con los movimientos corporales de la danza contemporánea y de las mismas danzas tradicionales. Esa combinación logra transmitir un mensaje concreto, un contexto, una situación, una historia, un relato que puede llegar a ser muy empático con los espectadores.

Como yo lo veo, el proyecto artivista del colectivo está conectado directamente con estos pilares. Estos no nacen de la academia, de un libro o de una tendencia política. Este capítulo está dedicado a explorar cómo se configuraron estas ideas, de dónde salieron, con qué necesidad y qué hace que se encuentren latentes como el corazón de Abya-Yala. Para ello propongo comenzar con el siguiente esquema que servirá como guía:

Proyecto de Abya-Yala



Con este esquema puedo decir que la responsabilidad y el sostenimiento de Abya-Yala recae en Edith, Natalia Jose e Indira. A estas cuatro personas se les va a conocer como el grupo base del colectivo. Son aquellos gestores culturales que se encargan de dirigir y promocionar las escuelas artísticas como los mismos que hacen y representan las obras grandes como “Mujeres diversas” o “Puro Pueblo”. De estas obras profundizaré más tarde; su importancia radica en un diferenciador entre el colectivo y el grupo base, la muestra de maduración artística del colectivo y el posicionamiento crítico de algunos temas de real importancia para el colectivo

El encuentro de Natalia y Edith se constituye como un evento histórico del colectivo ya que de ellas surge la necesidad de crear Abya-Yala. De ellas se desprende el primer pilar del colectivo: para bailar solo se necesita el cuerpo y la disposición. El ingreso de Indira (como un ecualizador para los conflictos y también como un apoyo técnico para la danza) y el ingreso de Jose (como un apoyo hacia la cooperación, la inquietud y la diligencia para el trabajo comunitario) fueron refuerzos que en su momento ayudaron a solidificar el proyecto y a estar seguros para apostar a nuevos retos como sostener una sede o realizar obras

originales como “Puro Pueblo”. De este trabajo conjunto se desarrolla el segundo y tercer pilar en donde le apuestan al arte con fines más allá de lo estético o lo recreativo; el arte contestatario, activo, como medio para generar puntos de opinión; y el arte como medio para la transformación social. Y por último se pueden ver los engranajes, la continuidad del proyecto, la materialización de los pilares en el en la sede, en las obras y en los problemas y conflictos. A esta materialización, a estas vivencias y constantes construcciones que giran alrededor del proyecto de Abya-Yala las comprendo como el *artivismo vivo*.

La obra de “Puro pueblo” me enseñó las posibilidades de la danza contemporánea y la música folclórica para abordar temas trascendentales como el conflicto armado colombiano, sobre todo el que fue sufrido por las mujeres y por los campesinos. Utilizaban géneros musicales como pasillos, currulao y bullerengue para crear coreografías melancólicas para el público retratando la vida de algunos individuos que sufrieron la guerra (desplazamientos forzados, desaparición de personas, abortos clandestinos en la selva). Desde mi propia experiencia como espectador, ha sido la única obra de danza contemporánea en la que le he encontrado un sentido conciso sobre un tema en donde las interpretaciones de las escenas no mostraban una complejidad en su abstracción, sino que utilizaba movimientos corporales que transmitían un sentimiento concreto. Tanto la música como el vestuario y la danza fluían de manera armónica. Era impresionante saber de qué se trataba la escena sin tener ningún contexto previo de lo ocurrido o lo que estaba por ocurrir. En ella vi reflejado los pilares que tardé en aprender del colectivo. Los cuerpos de Edith, Natalia, Indira y Jose no son esbeltos, perfectos ni homogéneos; son cuerpos que quieren bailar, que les gusta el escenario, que están dispuestos a asumir una posición social y defender su primer pilar: solo necesitas el cuerpo y la disposición para bailar. Es muy similar a la idea del trabajo de Silvia Buschiazzo con el proyecto “Bailarines toda la vida” donde tratan de reformular el imaginario acerca de la danza como disciplina estética y entienden esta como una herramienta para el desarrollo social (Buschiazzo, 2010, p. 8). De tal manera que los cuerpos en el escenario no están restringidos por una altura, un peso, unas medidas o una tonalidad de piel. La danza radica en el esfuerzo, el compromiso y la disposición del cuerpo en el escenario.

El sentido concreto en sus obras, y sobre todo en “Puro pueblo”, es una disputa que asume el colectivo con respecto a las complejidades de la danza contemporánea y esto da pie

para hablar del segundo pilar: el arte debe tener fines más allá de lo estético o lo recreativo; el arte debe ser contestatario, activo, como medio para generar puntos de opinión, para abordar temas emergentes de la sociedad. Y más que abordarlos, tener la destreza de exponerlos a un público mayoritario y, más importante aún, que puedan entender con facilidad los temas que se aborden. Y este pilar además de reflejarse en sus obras, también hace parte de su estrategia pedagógica en sus escuelas artísticas. De este pilar se deriva un resultado hecho práctica y es que la danza contemporánea y otras formas artísticas deja de ser un privilegio de ciertos sectores y pasa a ser un derecho para aquel público que los quiere escuchar y que está dispuesto a aprender y transformarse en sus escuelas.

Viví un segundo momento emocionante cuando entré por primera vez a la Casa Cultural Abya-Yala. Aquellas paredes blancas, el olor a madera cortada, el baño, el piso frío, el colectivo preparándose para una comparsa, los instrumentos musicales, los zancos, el vestuario: todas esas sensaciones se traducían en cuestiones muy puntuales: ¿Cómo hacen para convocar a tanta gente? ¿Cómo sostienen una sede? ¿Cuántos años lleva ese colectivo en pie? me sentí motivado en acompañarlos a donde ellos quisieran ir, a preguntarles sobre sus vidas, sobre sus motivaciones, sobre su metodología de enseñanza.

Cada vez que volvía a la sede me encontraba con algo nuevo. La sorpresa que me di cuando supe que el sostenimiento de esa casa era única responsabilidad de los 4 integrantes del grupo base, que no tenían ningún convenio con ninguna fundación ni con la alcaldía local ni nada. Eso era y sigue siendo un proyecto sostenido por el “voz a voz”, por una Edith que se mueve entre comunidades, por una Natalia de diferentes mundos, por un inquieto y curioso Jose y por una pasión académica y comunitaria de Indira. Estas personas son expertas en gestión cultural y su espíritu juvenil les da las capacidades de aprovechar cada momento que se les presente para compartir y construir un poco más el proyecto de Abya-Yala.

Por todo lo mencionado anteriormente, el Colectivo Artístico y Cultural Abya-Yala es un proyecto que ha forjado (durante todo su tiempo de existencia) una apuesta política, social y artística en la cual utilizan la danza contemporánea como mecanismo contestatario para demandar, contribuir, opinar y también para enseñar, aprender y crear. Su arte activo se me presenta como una apuesta fresca y original para compartir sus conocimientos y sus posteriores repercusiones en aquellos que tuvimos la oportunidad de experimentarlo.

Este activismo se materializa en sus escuelas o en sus obras. Estas prácticas son la culminación de un proceso largo que han tenido que sobrellevar los integrantes del grupo base de Abya Yala. Los trayectos particulares que cada integrante ha vivido es el reflejo de la existencia de un activismo vivo, encarnado en sus peripecias, en sus encuentros y en su trabajo comunitario y que desemboca en esos pilares por el cual Abya Yala se identifica como tal y que culmina directamente en los jóvenes, niños, adultos y adultos mayores que participamos en el proyecto.

Edith: mujer de comunidades

Edith es una líder llena de motivación, apasionada por la danza y la dramaturgia. Cada vez que yo entraba más a la clase de danza comprendía su singular manera de pensar el cuerpo y de apropiarse de él. Todos los días me preguntaba la forma correcta de describir esa motivación que transmitía, ese empoderamiento de su cuerpo y su singular forma de expresar sus estados de humor.

Edith es hija de una ama de casa, hermana de once hermanos, algunos vivos, otros ya muertos. Ella nació en el barrio Belén de la localidad de Santa Fe y desde muy temprana edad empezó a adquirir conciencia del panorama socioeconómico y político en el que se encontraba. En sus palabras ella es:

“Una mujer de comunidades, una mujer que viene de un contexto muy popular que le ha tocado guerrear la vida mucho para poder estudiar, para poder llegar donde estoy; me ha tocado ser muy disciplinada, me ha tocado también a veces pasar por momentos que la vida te pone pero que te han enseñado que es posible seguir adelante... soy artista, soy una gestora cultural, la directora del colectivo Abya Yala, actriz del Teatro La Candelaria, soy amiga, soy compañera...”(Entrevista a Edith realizada el 22 de octubre de 2018)

De todas estas facetas que me contaba⁰⁸⁵ logré conocer a la Edith artista, la Edith gestora cultural, la Edith amiga, la Edith compañera y, sobre todo, la Edith profesora. La forma en que me decía las cosas me hacía sentir admirado y entusiasmado por las historias que me contaba. Lo que pude destacar es una cierta legitimidad justificable por hacer el fructuoso trabajo comunitario que realiza. Cuando hablo de “legitimidad justificable” hablo de un trabajo comunitario sincero de una mujer de barrio que sabe lidiar con los retos y dinámicas comunitarias. Cuando hablo de los “retos de las dinámicas comunitarias” me refiero específicamente a las habilidades empáticas de adentrarse en un territorio popular y

saber actuar para organizar y posteriormente crear. Este es un conocimiento que Edith ha adquirido a partir de su experiencia de vida, del contexto en el que se ha desenvuelto. El carácter de su legitimidad radica en haber vivido las circunstancias que puede traer un barrio como Belén y encapsular esas vivencias en una virtud tan complicada de adquirir como lo es la empatía. El arte de Edith inicia con una gestión cultural exhaustiva en el barrio popular y con un anhelo de compartir sus vivencias y transmitir motivaciones a su comunidad.

Para contextualizar, el barrio Belén se encuentra en la localidad de La Candelaria, Hace parte de los primeros barrios fundacionales de la ciudad y desde sus inicios se ha considerado como un barrio popular. Aún tiene una infraestructura colonial y según Edith, es un barrio que puede ser peligroso por las noches y un barrio muy familiar en las mañanas. Su posicionamiento geográfico se ubica entre universidades y bibliotecas y aun así Edith explica que salir del barrio le costó trabajo por la falta de oportunidades que ofrece el mismo contexto social.

Pero Edith parte de un punto crucial en su vida. En la entrevista le pregunté sobre aquel momento en que se interesó por el mundo del arte y sobre todo de la danza. El objetivo inicial de esta pregunta era meramente descriptivo. Quería saber un poco más de su historia de la infancia y de cuando adquirió el carácter y la motivación para encaminarse al trabajo comunitario como una convicción de su cotidianidad. Fue la pregunta más crucial que pude hacerle ya que no me imaginaba la respuesta que me iba a dar Edith. Una respuesta que debo analizar detenidamente por las variantes que me hizo pensar.

La primera variante se da cuando empieza a hipotetizar su vida si ella no hubiera descubierto el arte. Es un fragmento que evidencia a los ojos de Edith la reproducción del contexto cotidiano de un barrio como Belén:

“Yo fui una niña que encontró un espacio como este y mi futuro muy seguramente iba a ser ama de casa con un esposo ladrón, una mujer que la golpea el marido que además es fumador, es tomador... ese iba a ser mi futuro por el contexto de mi familia, una familia muy pobre en un barrio donde viven ladrones, drogadicto, fumadores donde no tienes otra opción de vida, no tienes porque ese es tu contexto y lo vives...” (Entrevista a Edith realizada el 22 de octubre de 2018)

Ella misma empieza a percibir su propio contexto económico y social; ella desarrolla una alteridad en su propia cotidianidad lo que le permite autodefinirse como una mujer de comunidades nacida de un contexto popular. Esta autodefinición me permitió comprender para donde es que quiere ir Edith. Y es que ella no siente pena por mostrar de donde es, de donde viene. En un contexto “donde no tiene otra opción de vida”, Edith se muestra como la evidencia de un mundo posible sin salir de su territorio, de su contexto social.

Un mundo posible se le presentó cuando encuentra un espacio artístico similar al que el Colectivo ofrece. Cuando le pregunté sobre su primera experiencia con el arte no sabía lo importante que era esta pregunta hasta ver cómo se desenvolvía Edith con la respuesta. Fue de esas preguntas en las cuales ella me respondió sin la máscara de una líder o gestora social... Fue una respuesta que la encaró con su propia existencia y se me mostró como alguien diferente a una líder:

“...pero cuando yo me encuentro con los zancos que fue mi primer punto de partida para el arte yo dije “wow”. Wow es que cuando yo tengo 8 años me sacan de aquí del barrio de Belén y me llevan a Teusaquillo, al *Park Way*... Era un profesor de zancos de un espacio alterno, en un centro comunitario. Él empezó a buscar a los niños del barrio y dentro de esos niños del barrio caí yo. Iba a la puerta y nos golpeaba y nos decía ‘¿venga a usted le gusta el arte? Venga, venga’, yo un sábado, sin hacer nada pues me iba para allá como los niños que recibimos acá” (Entrevista a Edith realizada el 22 de octubre de 2018).

Este profesor se convierte en un referente en la vida de Edith. Con esta primera experiencia ella comprende que existen las oportunidades de emprender nuevos caminos diferentes a los que ella estaba acostumbrada a ver en su contexto. Con el tiempo Edith desarrolló un carácter de responsabilidad hacia el trabajo comunitario y ella misma empezó promover estos espacios cooperativos entre gestores y comunidad inspirada por su experiencia de vida. Es admirable que ella quiera ofrecer estos espacios para poder transformar los trayectos de vida de aquellos participantes que se encuentran en los diferentes talleres del colectivo. Ser profesora para Edith significa influenciar a sus estudiantes, tener la oportunidad de activar su cuerpo, sensibilizarlo proyectarlo fuera de su cotidianidad.

Edith encuentra a Natalia:

En estos momentos reconozco en Edith un carácter envidiable para hacer las cosas, cumplir propósitos y salir adelante; una versatilidad para las artes y para el trabajo social que

muy pocos desarrollan con tanta fluidez. Natalia aparece un día en la vida de Edith y aquí es donde se da la primera formación, el primer pilar:

“Yo conocí a Natalia en una comparsa del colectivo Luz de Luna en un barrio popular del centro-orienté bogotano y al principio nos caíamos re mal... ella me odio porque yo era muy exigente y además yo no tenía nada que ver con los chicos de universidades privadas. Pero fue muy interesante porque ella se quedaba conmigo a cocer hasta las tres de la mañana los botones de la comparsa y yo decía ‘pero ve, esta muchacha tan extraña’. Finalmente terminamos siendo muy amigas compartiendo vida, casa, todo y un día por una situación muy compleja que paso en mi grupo en el cual yo antes estaba me toco retirarme por temas políticos y por temas de protección y ella me propuso que montáramos un grupo de danza y yo le dije que no, que montar grupos es muy peligroso en este país. Al final dije que sí...” (Entrevista a Edith realizada el 22 de octubre de 2018)

Natalia aparece en la vida de Edith como una nueva perspectiva. Hasta el momento Edith no había tenido un encuentro tan cercano con una persona que hubiera tenido la posibilidad de estudiar en una universidad privada. Este desconocimiento se reflejó en un primer momento con típicos estereotipos: la gomela, la de plata. “Esta muchacha tan extraña” es el momento preciso en el que Edith se da cuenta que Natalia no es una típica mujer económicamente privilegiada.

Natalia, fruto de diferentes mundos.

La primera vez que me encontré con este colectivo, en el 2017, Natalia fue la primera persona con quien hice contacto con el Colectivo. Fue ella quien me dio la confianza de poder estar con ellos sin sentirme incómodo o mal ubicado. Hubo varios momentos en que me cuestioné y reflexioné sobre lo que estaba haciendo y si lo hacía bien. El momento en que ella me dijo que había estudiado antropología sentí un pequeño vacío. Podría estar al frente de una persona que podía comprender las constantes crisis que he vivido a lo largo de mi carrera, las complicaciones de introducirse en un campo, el arduo trabajo del diálogo entre la práctica y la teoría y la constante pregunta de cuál es el sujeto de estudio del antropólogo.

Ahí di respuesta del porqué mi simpatía con el colectivo. Natalia además de ser la directora oficial de Abya-Yala y bailarina, es la que escribió la visión, las metas y la justificación de la labor social que tiene este grupo con la comunidad. Es la que pone en el papel las razones de la existencia del colectivo. Y es que esa peculiar forma de decir las cosas y de atraer al lector es una virtud que no debe faltar en ningún antropólogo.

Natalia es una mujer que viene de una típica familia con conflictos, problemas económicos pero que a la larga se resolvían. Su primera aproximación al arte fue gracias a su abuela quien ha sido una figura femenina muy importante en su vida y quien le ha enseñado gran parte de las ideas sobre la libertad y la vida que ella en estos momentos práctica. Con su abuela asistieron a una iglesia cristiana y entre los 12 y 13 años Natalia entró al grupo de teatro de la iglesia y emprende su camino hacia la actuación y la danza.

Natalia se dejó seducir por la dramaturgia en esos primeros años y empezó a compartir en el colegio ese conocimiento aprendido en el grupo de la iglesia. Era una niña enfocada en dirigir y participar en las actividades anuales que promovía la institución educativa. Ella se graduó del colegio y lo primero que hace es buscar una universidad que le brinde hacer una carrera profesional en teatro. Se toma 6 meses en los cuales ella hizo unos talleres de teatro en La Casa del Teatro Nacional y también una preparación para el examen de ingreso a la Universidad Nacional.

Fue un lamento para Natalia no haber pasado a la Nacional. Aun así, ella tenía su plan B para poder estudiar en el próximo semestre. Comunicación Social fue la primera carrera que empezó a estudiar y después de unos semestres empezó a hacer la doble titulación con antropología ¿y entonces qué pasó con el arte? Afortunadamente la universidad disfrutaba de un buen número de grupos extracurriculares en las cuales uno se podía desempeñar como músico, bailarín o dramaturgo. Natalia aprovechó estos espacios y le invirtió su tiempo libre en el grupo institucional de teatro en la cual pudo ser partícipe de una obra que se presentó en Barranquilla en un festival. Por un error de utilería en una escena, Natalia pierde su cupo en el grupo institucional. En este error experimentó ese arte perfeccionista, lleno de estrés, de ansiedad, un arte que respondía a una cuestión meramente estética.

La situación no era fácil para Natalia, ella esperaba seguir en el grupo de teatro el siguiente semestre, pero fue un buen periodo de tiempo en que ella repensó las cosas y no estuvo activa artísticamente mientras organizaba sus prioridades. A la larga ella se dio cuenta que el teatro es un espacio que le hacía falta y en ese momento se encuentra con un semillero del programa de comunicación social. Es en este espacio en que entiende que la presión de la dramaturgia no era para ella, necesitaba un espacio menos exigente pero igual de enriquecedor. Las clases incentivaban la experimentación y la improvisación; el grupo

variaba, en ocasiones llegaban nuevas personas y se iban otras. La profesora quería que sus estudiantes explorasen otras experiencias del teatro y en una salida de campo llegan al barrio Girardot y se encuentran con el colectivo artístico Luz de Luna.

Cuando al semillero le explican en qué consistía Luz de Luna fue un momento significativo en Natalia porque la apuesta de ese colectivo conglomeraba los gustos y las motivaciones por las cuales ella se sentía atraída por el arte, la comunicación social y la antropología. Entonces a Natalia le decían que Luz de Luna era “un proceso comunitario desde el arte, político, autogestionado, independiente que querían cambios y transformaciones...” (Entrevista Natalia 7 de noviembre de 2018). Ella me decía que todo el bagaje teórico que había aprendido hasta ahora en la universidad lo podía ver materializado en el colectivo, o eso era lo que ella vio en un primer momento de asombro.

Su curiosidad rebasó los límites que le ponía el colectivo. Insistió durante un año el poder trabajar con ellos y la respuesta que siempre recibía es que este proceso comunitario es para gente de la comunidad, gente popular, estudiantes de universidad pública, estudiantes de artes en general; en otras palabras, ella por ser estudiante de una universidad privada y no pertenecer al barrio no podía ingresar. Es probable que el colectivo sintiera el ingreso de Natalia como una deslegitimación de sus posturas un tanto radicales al trabajo comunitario solo para el barrio y por el barrio. Pero a fin de cuentas la dejaron participar en una comparsa.

Natalia encuentra a Edith

Edith ya había mencionado que el encuentro entre ella y Natalia no había sido el más amigable. Natalia me cuenta la situación. Cuando la invitaron a la comparsa le dieron mal la dirección y tuvo que llegar preguntando a la gente del barrio. “Yo no voy a quedar como la gomela boba que pregunta dónde es eso y que cómo llego” (Entrevista Natalia 7 de noviembre de 2018). Esa demostración un tanto orgullosa le costó dos horas en llegar al sitio. En eso la recibió Edith con un poco de desconfianza, sospecha y con prejuicio; algo que le desespera mucho a Edith es la impuntualidad (y lo sé porque a veces yo llegaba tarde a las clases de danza contemporánea). La primera tarea que le puso Edith a Natalia fue coordinar un grupo para que se aprenda la coreografía de la comparsa. A Natalia le pareció un acto un tanto injusto ya que ella no tenía idea de lo que se iba a bailar, de la coreografía y más sabiendo que no tenía ninguna autoridad para dirigir a otras personas que apenas la conocían.

A pesar de esos primeros conflictos, Edith quedó admirada por la audacia de Natalia y Natalia cautivada por la personalidad de Edith.

La relación entre las dos trajo consigo conflictos sobre todo para Natalia. De estos conflictos Natalia tuvo el valor de independizarse de sus papás en cuarto semestre de su carrera de comunicación. No le pagaron la carrera y no recibió ningún tipo de asistencia familiar por varios años a excepción de su abuelita. No fue ningún capricho adolescente, fue una decisión madura y llena de convicción:

“Yo metí tres mudas de ropa en la maleta y me fui a la universidad y no volví nunca a la casa... lo primero que hice fue llamar a Edith y le conté... lo que recibí de ella es un ‘vente para mi casa’. Vivía en un cuartico, en un último piso. Pagábamos 70 mil de arriendo. Entonces paso de mi vida super acomodada estrato 4 a vivir en el Girardot sin cisterna, con una cocinita sin agua, lavando la losa en el lavadero, o sea otra vaina que yo nunca había vivido en mi vida”. (Entrevista Natalia 7 de noviembre de 2018)

Una mujer de mundos. Es muy interesante la posición en la que se encuentra Natalia. Cuando me contó esa parte de su historia solo me preguntaba cómo ella asumía los dilemas antropológicos que se le presentaban en las clases de la universidad: los roces entre la teoría y la práctica, las teorías de clases sociales, las cuestiones de género, la alteridad. Alrededor de estas vivencias de Natalia, sus motivaciones parten de las diferentes posibilidades que puede presentar la vida para realizar las cosas. Ella defiende la idea que toda posibilidad u oportunidad que se le pueda presentar a una persona se debe convertir en un derecho y nadie se lo puede negar. Sus labores con Abya-Yala adquieren sentido cuando ella me dice que:

“La vida de estos pelaos y la mía es otra después de haber montado zancos. Y no es que todo en su vida se haya solucionado y que hayamos superado las desigualdades y la pobreza. Pero en su cabeza, en su cuerpo se activó otra cosa y esa otra cosa no es que monten zancos ni que dancen, sino que a través de eso digan que la vida puede ser otra cosa diferente a lo que me plantea el barrio. Lo que me plantea el barrio es consumir drogas, irme de ladrón o embarazarme a los 14 años o conseguirme un *man* que me mantenga o seguir criando a mis 5 hermanos. Todas esas realidades que son muy reiteradas les crean a los pelaos unos mundos que son muy pequeños y cerrados”. (Entrevista Natalia 7 de noviembre de 2018)

Para Natalia el arte y la danza adquieren otra característica; además de una pasión y una necesidad; se convierte en una herramienta pedagógica, se convierte en un derecho, en una posibilidad de cambio. Y esta forma de pensar surgió a raíz de sus 5 años viviendo en el barrio Girardot porque estuvo frente a las realidades reiterativas del barrio. Y de ello

aprendió que lo que ofrecía Abya-Yala superaba los bordes del entretenimiento y resultaba ser el único espacio que ofrecía alternativas diferentes a la cotidianidad del barrio.

En estos momentos Natalia tiene un espacio en Abya Yala de literatura y arte plástico para los niños del barrio. Ella fue la primera que soñó en montar una biblioteca en Abya Yala y un depósito de materiales artísticos tanto para las obras como para las pedagogías didácticas. Cuando me habló de cómo la recibían los niños todos los sábados, la importancia de su labor en Abya-Yala: “cuando me abraza Valentina, los ojos que ella me pone yo digo que todo en la vida tiene sentido” (Entrevista Natalia 7 de noviembre de 2018).

“¿Y por qué no creamos un grupo de danza?”: para bailar, para hacer un grupo de danza solo se necesita el cuerpo y la disposición

Por cuestiones personales Edith decide retirarse de Luz de Luna y en ese momento Natalia empezó a tener una crisis con el grupo de danza contemporánea y folclórica de la universidad; se dio cuenta de las preferencias estéticas en el grupo: los que mejor bailan o los bonitos al frente y los demás tratando de imitar los pasos atrás de la coreografía. En esas, en un día de clase de danza, Edith le dice a Natalia que “no vaya por allá, que más bien montemos un grupo de danza” y Natalia le dice y “qué se necesita” y Edith le contesta “pues nada, el cuerpo” (Entrevista Natalia 7 de noviembre de 2018). Este sería una parte muy importante de la estructura o constitución de Abya-Yala. Estoy hablando del primer pilar del colectivo. Y el cuerpo deja de ser un molde para la estética de la danza para convertirse en el primer territorio en el cual uno debe apropiarse, debe amarse y debe respetarse. Esto suena muy lindo hasta que inician los primeros ensayos del colectivo. Así me lo cuenta Edith:

“...empezamos tres: Jhon, Natalia y yo. Éramos los tres en un salón comunal con una grabadorcita que ni te imaginas. A veces nos prestaban el sonido, a veces no. El frío era terrible. Y empezamos con ese sueño, empezamos a entrenar. Yo los entrenaba. Natalia ya tenía algunas cositas de danza porque había estado en la universidad y eso, pero era completamente diferente; Ella estudiaba más antropología”. (Entrevista a Edith realizada el 22 de octubre de 2018)

Hablando en fechas, el primer ensayo de Abya Yala fue en enero del 2011. Los primeros entrenamientos que impartía Edith a Natalia y a Edwin tenían algunas similitudes con el entrenamiento de la clase de danza contemporánea de jóvenes en la que participé. Tenían entrenamiento de balé, de danzas tradicionales colombianas y de contemporáneo; y en esos entrenamientos y en esfuerzos aparece la primera obra del colectivo: “Mujeres

diversas: construyendo libertad”. Es una obra en homenaje a las madres, inspiradas en las historias de vida de ese ser femenino que las crió. Edith me contaba esas primeras presentaciones en la cual no tenían recursos económicos y utilizaban las prendas reales de sus mamás como el vestuario de la obra. Con esta obra aprendieron a movilizar su material artístico y sobre todo a creer en él. Natalia consiguió un espacio en su universidad para poderla presentar. Fue el primer ingreso que tuvo el grupo y su inversión fue en la mejora del vestuario para próximas presentaciones. Fueron llamadas para varias presentaciones para la semana de la conmemoración de la mujer trabajadora y así empezó a abrirse campo y dar a conocer su trabajo en varios espacios.

Yo tuve la oportunidad de verlas practicar esta obra en el 2017, pero esta versión que vi debió ser diferente a las primeras versiones que se hicieron en el 2011. A medida que pasaba el tiempo esta obra deambula entre nuevos conceptos, nuevas facetas y se acomoda dependiendo los bailarines que participan en ellas; una de las grandes ventajas de este tipo de obras en la cual la danza actúa como único medio de comunicación es su versatilidad para acomodar la escena sin alterar el sentido o la idea a expresar. Esto también lo pude evidenciar con la más reciente obra de “Ñucanchi” que la pude ver en el primer festival de danza comunitaria de las Cruces organizado por Abya Yala y otros colectivos. Esa versatilidad de las obras a partir de la danza contemporánea es una gran ventaja para el trabajo comunitario y personas como Edith o como Natalia en donde la totalidad de su desempeño rutinario está dividido en varios trabajos y responsabilidades a la semana.

Abya Yala se convierte en un espacio de tránsito, de proceso. Esa primera obra que hicieron les enseñó que el compromiso con el grupo es relativo, al igual que el crecimiento. No se puede ver el proceso de Abya Yala como un crecimiento exponencial sino como un devenir constante de complicaciones y comodidades. Un ejemplo claro lo mencionó Edith en la entrevista cuando me dice que después de 4 años de la creación del colectivo y del estreno de “Mujeres Diversas: contrayendo libertad”, Ella y Natalia se vieron de nuevo solas presentando la obra en un concurso el cual recibieron el primer lugar. Este tipo de ejemplos son los que yo experimente al momento de presentar las coreografías con el grupo de jóvenes, pero eso es tema del siguiente capítulo. Entonces digamos que no había un crecimiento en cuestiones cuantitativas, pero si había un aprendizaje y un desarrollo profesional como

bailarinas; estas recurrencias ejercitaban las decisiones que se debían de tomar en el acto antes de presentar la obra o sorprendentemente en el momento de la escena misma.

Hasta ahora he comprendido que los sueños se complican con el tiempo, cuando se da cuenta que es momento de crecer. Pero al principio las cosas no eran tan comprometedoras. El colectivo artístico Abya Yala fue un proyecto que empezó como una necesidad de bailar y de crear puestas en escena. El encuentro entre estas dos mujeres, inquietas por la danza contemporánea, desata un proyecto que al principio tenía pocos alcances sociales. El objetivo de este era saciar necesidades personales de las integrantes: la danza, un espacio propio en el cual puedan explorar su creatividad a su propio ritmo y hablar de los temas que ellas quieran interpretar. Según lo que me decía Edith y Natalia, las motivaciones eran diferentes en esa época. Si, soñaban tener su propio lugar, soñaban con impartir clases, hacer comunidad, pero el motor real que las impulsaba a madurar al primer salón comunal que les prestaron era poder bailar.

Después de “Mujeres diversas: construyendo libertad” se fue formando otra obra que se llama “Entre bloques” en la cual participaron más personas. Esta obra estuvo sujeta a un tema muy interesante sobre la era industrial y una oda a las personas de la construcción; ponía en una perspectiva patrimonial y cultural las estructuras arquitectónicas de la ciudad para dejar de ser solo símbolos del desarrollo productivo y moderno y pasar a ser obras del trabajo más pesado de la industrialización, el del obrero. Nunca pude ver un ensayo de esta obra ni tampoco la obra misma, esto fue una conversación esporádica con Edith, pero lo importante de este punto es que me impresionó esa versatilidad para abordar temas sociales en el escenario y en solo un año de existencia de Abya Yala; hablo de temas tan diferentes como lo son la conmemoración de la mujer a través de un nombramiento a las madres o el ser femenino dueño de su crianza y un tema tan omitido como lo es la importancia de la clase obrera en las arquitectónicas de la ciudad.

Natalia y Edith empiezan a ver un cierto crecimiento en Abya Yala. Empiezan a experimentar por primera vez el proceso de personas participando en los proyectos del grupo: llegaba gente se iba gente, Natalia me decía que estos grupos comunitarios son como una montaña rusa en donde había momentos en el cual se tocaba la cúspide como había otros en donde los del grupo base quedaban solos. En ese vaivén, Abya Yala deja de ser solo un grupo

de danza contemporánea y se empieza a hacer teatro, comparsas e investigación (sobre todo por parte de Natalia). Ese crecimiento lo comprendo como el activismo vivo, el activismo siendo y existiendo.

La primera escuela es la de las señoras del barrio que desempeñan un papel muy importante para Abya Yala ya que representan un primer compromiso comunitario con el barrio. Después vino la escuela de danza contemporánea para jóvenes quien la comenzó Edith con jóvenes que venían de un mismo proceso con ella. Estas dos ramificaciones del grupo serían las escuelas más antiguas. Si hablamos en fechas, en el año 2013 se toma la decisión de rediseñar el nombre del espacio: dejan de llamarse Grupo de Danza Contemporánea Abya Yala para convertirse en el Colectivo Artístico y Cultural Abya Yala. Para las fundadoras, la diferencia entre “grupo” y “colectivo” (y la cual yo comparto) radica en la ampliación de intereses de las fundadoras y en la participación de las señoras y los jóvenes en las escuelas. De tal manera que era de su agrado poder practicar su danza, pero también les llamó la atención compartir sus conocimientos y ahora no solo diseñaban obras como grupo, también transmitían conocimiento como colectivo.

El proyecto se solidifica, ya no solo era una necesidad por bailar como ella quisieran; empezaba a moldearse como una puesta activista trabajando a la mano con personas transitorias (y algunas perdurables) que hacían parte de sus talleres artísticos.

Entre conflictos y tensiones, ante todo Abya-Yala

Edith y Natalia tienen una relación muy particular. Ya he dicho anteriormente que ellas poseen una fuerza y unas convicciones envidiables para hacer los proyectos que ellas quieren. Pero a veces he pensado que esas personalidades tan fuertes son directamente proporcionales a la cantidad de conflictos que se han presentado. Así como Natalia defiende sus ideas, Edith también lo hace y cuando se encuentran inconsistencias o desacuerdos, el proceso de un acuerdo puede llevar horas, días o semanas.

Al yo estar inmerso en campo acompañando al colectivo en varias presentaciones, conversatorios, actividades y reuniones he notado pequeñas discusiones entre los integrantes. En aquellos casos que presencie esas tensiones yo mismo me decía que era normal, es imposible mantener un grupo de varios años en una total armonía. Sin embargo, la misma Natalia, la misma Edith y Indira recalcan las fuertes discusiones y altercados entre las

fundadoras del grupo. Si eran tan reiterativas era porque el problema podía pasar de una discusión ocasional a una discusión personal y sentimental. En un momento de la entrevista a Edith, ella me contó que:

“Hubo un día una discusión tan fuerte que queríamos terminar con el espacio, con todo. Dijimos que no nos aguantamos más y nos vamos. Pero afortunadamente salimos al patio del teatro de la Candelaria y dijimos ‘¿qué vamos a hacer, seguimos o no con este proyecto?’ y las dos nos miramos y yo le dije ‘pues yo pienso seguir usted que piensa hacer, pero si usted no sigue pues listo lo cerramos porque usted hace parte de este proyecto, no es solamente Edith’. Entonces ella respiro y me dijo ‘listo, sigamos’ (Entrevista a Edith realizada el 22 de octubre de 2018)

Este altercado, desde mi punto de vista, ha de ser un engranaje de la estructura del colectivo muy importante en cuestión hacia el compromiso comunitario; es la peripecia vivida para poner sobre todas las cosas el Colectivo artístico y cultural Abya Yala. Tomar la decisión de continuar con el proyecto después de una ruptura en la relación no fue lo complicado; el desafío se da en la continua construcción del proyecto. Después de este altercado estas mujeres midieron el alcance que podían tener sus discusiones y lograron establecer mejores lazos personales y fraternos entre ellas. En resumen, esta peripecia ha suprimido varios de los conflictos que se han generado alrededor del colectivo; la importancia de esta radica en la respuesta de cada una de ellas sobre afrontar un proyecto artístico y social superando la disolución de una relación íntima. Y de este suceso en adelante se percataron que tener problemas dentro de un grupo transita en lo cotidiano, es lo normal según las fundadoras del colectivo, pero lo que no se puede tolerar es no encontrarles solución a esas peripecias, a esos desacuerdos o disensos.

Si los altercados se hacían cada vez más evidentes y constantes la pregunta que ahora yo me hago tenía que ver con la parte convivencial. Y es que ellas mismas me decían que la situación era de mucha tensión que generaban conflictos para la elaboración creativa y social del colectivo. Mencionaban a otras personas que habían sido parte del proceso; en fechas estábamos hablando entre el año 2013 y 2015. Existía una Geraldine, una Sofía y una Paula. Eran 5 mujeres al frente de Abya Yala realizando obras, presentaciones y trabajo comunitario. Pero, así como se aumentaba el número de personas también aumentaban el calibre de los conflictos. Entonces Sofía se fue por cuestiones personales; tenía un hijo y ella quería hacerse responsable de él. Con Geraldine surgieron problemas de compromiso y eso

era muy grave para un grupo artístico de teatro y danza en donde el escenario acaricia un cierto tinte a lo sagrado. Me contaba Edith que había días de función en la cual Geraldine avisaba en último momento su inasistencia. Para el grupo era intolerable y decidieron finiquitar su estadía. Y Paula aún sigue con el grupo, pero desde una parte técnica (en cuestiones de audio, vestuario, difusión, logística), de apoyo y de trabajo comunitario. Su ayuda ha sido una constante en el grupo, pero en menor medida ya que debe cumplir sus obligaciones universitarias.

Entonces frente a este panorama desestabilizador el encuentro con Indira se presenta definitivo para el grupo. Desde mi perspectiva Indira se presenta el compromiso y la disciplina corporal pero también actúa como un equalizador: aquel integrante capaz de sobrellevar los roces entre Natalia y Edith y atenuar los ruidos para conseguir salidas a ciertos obstáculos convivenciales.

Indira: bailando entre el barrio y la academia. Llega un complemento técnico y convivencial

Reconozco en Indira una admiración por su curiosidad hacia la exploración de sus capacidades corporales como bailarina. He de decir que los primeros recuerdos que me llevan a Indira son sus contorsiones, su flexibilidad, los saltos, la interpretación, su fluidez. Es impresionante ver su cuerpo y lo que puede lograr transmitir. La he visto bailando estilos árabes, danza contemporánea, bullerengues, currulaos, entre otros géneros y encuentro en ella un fuerte carácter en cuanto a su disciplina corporal.

Desde muy pequeña sintió una atracción por el movimiento del cuerpo y su fluidez con la interpretación musical. Ella junto con amigas del colegio diseñaban pequeñas coreografías por simple diversión y participaba en esos espacios artísticos que daba la institución educativa. Es hasta los 14 años en que por primera vez se adentra a una clase de danza árabe por fuera del colegio. Ahí duró 4 años bailando, mejorando su estilo y explorando otros bailes. Ella misma me decía que en esa época la danza no salía de su condición de pasatiempo; Indira tenía aspiraciones a estudiar carreras afines a las ciencias políticas y sociales. Es hasta el final del grado once que nació en ella una necesidad absurda por hacer artes escénicas:

“Empecé a explorar otras danzas, danza tradicional colombiana, a ver cosas de balé y dije que yo quería hacer esto. Tenía mucho miedo porque yo tenía todas las ganas de bailar, pero no tenía esa experiencia formal que otra gente si tiene desde muy pequeña. Pero dije ‘no importa, lo voy a hacer’. Me presenté por primera vez a la ASAB y no pasé; empecé a preguntarme si esto si es, pero no me importó y me presenté otra vez y si no pasaba pues paila. Si no era baile eran artes escénicas porque me gustaba mucho el escenario” (Entrevista a Indira realizada el 30 de noviembre de 2018).

Indira me decía que tenía una flexibilidad potencial y eso era una ventaja muy atractiva para lograr pasar a la academia. Pero le faltaba la resistencia y la fuerza. En ese momento decide entrenar por su propia voluntad y se empieza a forjar en ella la disciplina corporal. Se levantaba a trotar por sí sola y a obtener una mejor condición física, se dedicó a estudiar y a corregir los descuidos y errores que tuvo en las pruebas de la academia. El dominio de su cuerpo y esa disciplina se vio reflejada en la carta de aceptación para la ASAB.

Indira tenía una meta clara en la vida y era dedicarse al escenario, aquel lugar sagrado para los artistas en donde no existe nada más que la escena y el actor. Pero Indira va más allá y me explica que “El escenario es un ritual, un lugar en donde tu descolocas el tiempo y el espacio y te metes en un video y tú eres otro estando ahí, te metes en otro video, es un presente absoluto” (Entrevista a Indira realizada el 30 de noviembre de 2018). Entre los cuatro integrantes de Abya Yala no había escuchado una definición del escenario tan real y precisa como la de Indira. Cuando me habló de este lugar pude sentir una empatía con esta definición al recordar mi participación en las muestras de danza en las que participe con el grupo de jóvenes. Hay una descolocación y el que estaba bailando no era yo en realidad, era un personaje que le di vida. Es tan simple como preguntarse si esos movimientos o si esos gestos los haría en mi vida cotidiana y evidentemente no. Se resguarda en esas muestras una parte de mí que siempre he querido explorar.

Pero por más de que su pasión por el escenario y el baile sean puros es inevitable caer en frustraciones o crisis existenciales. “Lo difícil no fue pasar sino mantenerme, sobre todo los primeros semestres” (Entrevista a Indira realizada el 30 de noviembre de 2018). Indira me contaba que la danza por sí misma es una pasión, le gusta el movimiento y su interpretación con la música. El problema radica en la academia: la presión, los estudiantes, los profesores, el ambiente. La constante disciplina de todos los días, el perfeccionamiento

de una técnica; la competencia con los demás bailarines producía en Indira una desestabilidad emocional. En un momento pensó en abandonar la carrera:

“...es una carrera exigente, los egos son muy grandes, los bailarines somos una mamera a ratos. A veces me sentía muy decepcionada de la carrera porque aún tenía ese sentido social de querer hacer algo y sentía que por allá encerrada en un salón no iba a hacer nada. Me hacía falta un poco esto, lo que es Abya Yala. (Entrevista a Indira realizada el 30 de noviembre de 2018)

El sentido social que tiene Indira fue gracias a su formación en el bachillerato. Ella se graduó de un colegio que formaba a estudiantes con una sensibilidad a problemas políticos económicos y sociales de una sociedad. De ahí parte su curiosidad por las ciencias sociales; el colegio partía de un proyecto institucional a partir de la transformación social en donde entrenaban la autonomía de sus estudiantes para la toma de decisiones y el trabajo en equipo. Me explica Indira que esa voluntad por realizar labores sociales brotó de sus propias convicciones y por esa peculiar formación académica.

La danza por sí sola es un arte lleno de fenómenos armónicos entre el cuerpo y la música, es técnica, perfeccionamiento, movimiento, fluidez. Pero es una manera de ver la danza, la manera en que a Indira se la enseñan en la academia. Esta forma no saciaba las expectativas de la carrera que ella tenía y esa insatisfacción parte de no encontraba un sentido real para lo que estaba haciendo, además la presión de la academia y los juegos de egos acrecentaban la duda sobre si la danza era lo que ella quería. En esos días Indira buscaba otro propósito en la danza, debía haber algo más que una técnica y un juego de egos. Y en esos dilemas aparece en su universidad el grupo Abya Yala mostrando “Mujeres diversas: construyendo libertad”:

“La primera vez que yo las vi bailar fue en mi universidad y presentaron un fragmento de ‘Mujeres Diversas’. Estaba Edith Natalia y Catalina. Yo las vi y sobre todo a Edith y dije ‘que vieja tan áspera’ y eso que no había hablado con ella sino solamente la vi bailando y sentía que era un trabajo entre mujeres muy bonito. Le pregunta a una de ellas que de dónde venían que dónde habían estudiado... Solo las vi, pero no me di a la tarea de saber más hasta que entré en crisis existencial porque yo sentía que la ASAB me estaba consumiendo mucho y no encontraba mi lugar allá en la academia. La academia es un lugar donde se mueven muchos egos, donde hay mucha competencia donde la danza tomaba un sentido de quien es el mejor, un sentido muy dañino cuando el ser no está fuerte, si tú te dejas llevar por eso pues paila...” (Entrevista a Indira realizada el 30 de noviembre de 2018)

Algo le decía internamente a Indira que buscar una respuesta por fuera de la academia era lo que tenía que hacer. Su primer contacto ya lo había hecho, pero solo quedó en un cruce de palabras con Edith y Natalia. La decisión de descubrir un poco más sobre este grupo lo resumió Indira a partir de un mensaje por Facebook. Les escribió sin esperar una respuesta inmediata, pero Natalia fue citando a Indira en la biblioteca Luis Ángel Arango. En ese momento la integración de Indira empezaba como cualquier nuevo integrante en el colectivo, participando en la escuela de danza contemporánea de Edith, asistiendo a eventos del grupo y siendo diligente con las cosas que había que hacer en el grupo. Su inserción fue tan comprometida desde el principio que en corto tiempo empezó a ser involucrada en obras como Mujeres Diversas y después participando en nuevas obras como “Victoria se valiente”.

Enlazar la danza con una apuesta política, con un proyecto social que intervenga directamente a una comunidad es lo que estaba buscando Indira, trasladar su conocimiento fuera de las aulas de su universidad y aprender nuevas cosas en otros espacios y sobre todo en espacios populares. Indira encontró una respuesta en Abya Yala para su crisis existencial y me di cuenta de que, a diferencia de Edith y Natalia, Indira no quería pertenecer a Abya Yala para saciar su necesidad de bailar, su necesidad estaba ligada a una atracción por el discurso social, por la apuesta política de Abya Yala, por hacer algo más que un perfeccionamiento de la técnica danzaría. Ella me dio a entender que el nombre propio de “Abya Yala” fue la que la atrajo:

“El Facebook de Abya Yala era ‘Abya Yala danza libertad’ y el nombre no más me jalo porque “Abya Yala”, para muchos movimientos políticos latinoamericanos, representa una reivindicación... Había leído un poco de eso y me llamaba mucho la atención la concepción decolonial del término porque a mí siempre me ha llamado mucho la atención las raíces, lo propio...” (Entrevista a Indira realizada el 30 de noviembre de 2018)

Estas palabras de Indira me hacen dar cuenta que ella buscaba una política de su simpatía para generar otro sentido a su danza, un sentido que esté aterrizado hacia un trabajo directo con la sociedad. Aquel discurso que persuadió a Indira fue el mismo que conocí la primera vez que me encontré con Abya Yala: la desterritorialización de la danza contemporánea a partir de escuelas comunitarias de danza y la elaboración de obras en el territorio como mecanismo para la apropiación del cuerpo, teniendo en cuenta que el cuerpo para ellas es el primer territorio al cual intervenir para generar un cambio real en los cimientos de una sociedad. En palabras de Indira:

“creo que hay muchas cosas que hay que aplicar en el campo social como en otros territorios, como descentralizar el conocimiento, el de la danza y llevarlo a otros lugares y también saber que esos lugares están llenos de un conocimiento que a veces uno no tiene acceso desde la academia” (Entrevista a Indira realizada el 30 de noviembre de 2018).

Y ese conocimiento que no se podía adquirir en la academia fue un atractivo de Indira por los barrios populares. Fueron tres años en los cuales ella vivió en el barrio Belén, donde había nacido Edith. En la entrevista no me explicó con precisión su llegada a ese barrio. Indira fue una estudiante de colegio privado, con un papá y una mamá que respondían por ella; es decir que en cuestiones económicas no había ningún problema. Hablar de cuestiones familiares sería suponer del asunto ya que no pudimos hablar en profundidad sobre ese aspecto. Pero sí me aseguraba que una de sus metas era poder vivir en un barrio popular como Belén o Las Cruces porque siente que ahí está la vida,

El compromiso que demostró Indira en el grupo hizo que su introducción fuese fluida y simple. Edith y Natalia esperan de un compañero o compañera un impecable compromiso; el talento y la técnica pueden ir después porque nada de eso serviría si no hay un compromiso serio para cumplirle al grupo. Pero algo que en verdad necesitaban era un equilibrio en la convivencia. Los conflictos que se presentaban entre Natalia y Edith desestabilizaban el grupo y muy probablemente algunas personas que se encontraban alrededor de ellas se agotaban de estos conflictos y desistían de su compromiso. Pero Indira no tenía ningún plan de abandonar. El engranaje de Indira a la construcción de Abya Yala se enfocó en su obstinación de seguir con el grupo y superar las peripecias y tensiones de sus fundadoras. Y esa obstinación nace de la necesidad de pertenecer a un proceso social y encontrar otro sentido a la danza más que el de la técnica y la estética.

La obstinación de Indira por pertenecer al grupo trajo consigo el punto ecualizador que necesitaba el colectivo. Edith me decía que la llegada de Indira hizo estabilizar emocional y artísticamente al grupo pues no solo se estabilizó la convivencia, Indira trajo consigo entrenamientos, estiramientos, posturas, técnica, estética y disciplina corporal.

Me parece que Indira trajo una inyección artística a Abya Yala. Y esto se torna indispensable en un colectivo que se basa en la danza porque incrementa su fuerza y su vitalidad (hasta cierto punto) desde el reconocimiento y la rotación de sus obras; y pienso que estas rotaciones, estos movimientos entre teatros, festivales, conmemoraciones,

apropiaciones públicas se hacen más factibles cuando la obra en sí trae consigo un trabajo artístico complejo y disciplinado que se puede ver directamente: hablo de la coreografía, el contexto, la escenografía, el mensaje, el vestuario y que todo eso esté armonizado en su momento. Gran parte de estos elementos son propuestos por Edith, pero existen momentos en donde la creatividad se estanca y es donde aparecen Natalia e Indira a construir sobre lo construido. Y claramente se torna una gran ventaja tener a una integrante inmersa en la academia para compartir ese conocimiento y enriquecer las obras.

El inquieto y curioso Jose. El arte con trabajo:

Entre los cuatro integrantes del colectivo, con el que menos tiempo pude estar en todo el campo fue con Jose. Los pequeños encuentros eran en la sede e intercambiábamos muy pocas palabras. Recuerdo que antes de la clase de Edith con los jóvenes de danza contemporánea, Jose hacia clases de zancos y cada vez que yo llegaba a la sede él se encontraba organizando el material con el que trabajaba en la clase y preparando el espacio para la clase de Edith. Después lo veía al final de la clase porque después empezaba el ensayo del grupo base. Apenas era el saludo y la despedida. Había momentos en que me quedaba, pero siempre había que hacer algo en la casa: barrer, lavar losa, acomodar aquí, acomodar allá, recoger, organizar, en fin.

Con Edith pude conversar varias veces porque ella era mi profesora, con Natalia a veces salíamos juntos de Abya-Yala y además fue ella con quien tuve el primer acercamiento al colectivo, con Indira había clases de danza contemporánea que ella nos acompañaba y había otras que nos la dictaba. Pero con Jose resultaba algo complicado encontrar un espacio esporádico para hablar. Él mantenía ocupado en una constante diligencia con la casa y nunca compartimos un momento por fuera de la sede.

Cuando podía reunirme con los cuatro y comentarles sobre lo que estaba haciendo, Jose daba unas opiniones muy puntuales sin extenderse en la palabra. Pero lo que no decía en palabras lo decía en el carisma y en la diligencia que siempre ponía en la sede. Inquieto, proactivo; si no lo veía guardando zancos, lo veía en los depósitos organizando, sacando cosas, encaramado tras bambalinas; y si no lo veía haciendo esas cosas lo veía entrenando con el grupo base o alistándose para salir en la moto. Su carisma logró montar la escuela de zancos en Abya Yala y progresivamente fue creciendo este espacio en donde la mayoría de

sus estudiantes eran niños y adolescentes y uno que otro adulto. Y es que ese carisma, desde mi punto de vista, no bajaba de una correspondencia hacia hacer las cosas. Para mí se complica explicarlo porque, aunque tenga una actitud positiva ante las cosas, su característica formidable es no ponerles peros a las cosas sino actuar en su momento.

Si algo tiene Jose es el gozo por hacer arte y aprender a hacerlo de diferentes formas. Un hombre que empezó a partir de una fascinación por los zancos, por las comparsas, por el teatro:

“Un chico que ha hecho teatro desde los doce años. Inicío en una fundación que queda en el barrio La isla del Sol que se llama la Fundación cultural El contrabajo. Siempre me había gustado las personas que montaban zancos y entonces un día tuve la oportunidad de ver unas comparsas en la carrera séptima en el cumpleaños de Bogotá y me di cuenta que habían varios conocidos en esas comparsas pero que no teníamos ese vínculo de hablar qué hacía cada uno... lo primero que hice de teatro fue montar zancos [en la Fundación cultural El Contrabajo]... Ahí empecé a montarme más con el grupo: después de zancos empecé en el grupo de comparsas, después con el grupo de danzas, también empecé a participar en el grupo de teatro, de títeres... entonces poco a poco me fui involucrando en todo este cuento del teatro”. (Entrevista a Jose el 23 de octubre de 2018).

La Fundación Cultural el Contrabajo fue aquel lugar en que Jose descubrió su pasión por las artes escénicas y por la comparsa. Él duró varios años con esa fundación y entabló su primer grupo artístico de 16 personas en la cual participaron en diferentes proyectos montando obras, comparsas, títeres, zancos y danza. La mejor enseñanza que aprendió en esta primera agrupación es que todo se debe hacer a partir de una diligencia para hacer las cosas, es decir, no esperar la orden para realizar un trabajo sino hacerlo y ofrecer su cuerpo al servicio del quehacer. Esa generación de El Contrabajo se fue disolviendo con los años por diferentes razones; me decía Jose porque algunos integrantes conformaron sus familias y otros siguieron otros caminos con respecto a sus aspiraciones en la vida. A partir de esa primera experiencia con un grupo artístico. El empieza a deambular en diferentes agrupaciones como Cábala Teatro y Palos Cuerdas y Cotizas tratando de afianzar sus habilidades en las artes escénicas. En esas experiencias conoce a maestros reconocidos a nivel nacional que le ofrecen, además de un bagaje técnico y experimental en el escenario, una primera visión de mundo desde una perspectiva política. También tomó algunos cursos en la ASAB, asistió a seminarios en la Fundación Gilberto Alzate y en el Teatro de la Candelaria.

Esa curiosidad y esa constante actividad en las artes escénicas le permitieron a Jose tomar la decisión en cuanto a su rumbo profesional en la Universidad Antonio Nariño. Se enfrento oficialmente a la academia en el programa de Licenciatura de educación artística con énfasis en danza y teatro. Estos retos que pone la academia ya los había mencionado con Indira, pero Jose fue muy específico enfatizando en las dificultades que sufrió con la danza: “...fue una estrellada muy grande porque me decían que tenía problemas arrítmicos; en toda la carrera perdí cuatro semestres de danza” (Entrevista a Jose el 23 de octubre de 2018). Fueron muy pocas veces que pude observar bailar a Jose y si él me decía que tenía problemas de arritmia, he de decir que hizo una buena labor en mejorar esa particularidad porque no pude captar ninguna dificultad en su interpretación en los ensayos de “Puro Pueblo”, “La Ñucanchi” o “Mujeres diversas”.

Las peripecias que traía consigo la academia fueron superadas en un proceso en el cual Jose aprendió la paciencia para hacer las cosas y sobre todo en valorar el esfuerzo empeñado para realizarlas. Lo contado por Jose me enseñó que la academia no va a dejar de tener unas bases rigurosas para sus estudiantes, una metodología apegada a la perfección de los pasos o a la pulidez del movimiento; pero llega un momento en que esta academia depende de las opiniones subjetivas de un profesor afectando el desarrollo personal y artístico de sus estudiantes. Y es el momento en que Jose demuestra su inquietud realizando un derecho de petición junto con otros estudiantes para abogar por sus esfuerzos meritorios con respecto a las exigentes y algo absurdas demandas artísticas de un profesor.

De esta anécdota vuelvo a conectar las inquietudes de Edith y de Natalia sobre las cuestiones o críticas de la práctica y la enseñanza de la danza desde la academia. La pulidez del movimiento puede ser un detonante de estrés y de ansiedad para muchos bailarines. Tanto Edith, Indira y Jose sintieron esa presión en el transcurso de su formación profesional y Natalia en los grupos institucionales de la universidad. De tal manera que es una constante o un acuerdo entre ellos para diseñar obras y enseñar la danza a partir de una conversación con los cuerpos heterogéneos de ellos y de sus participantes. El aprendizaje y el esfuerzo debe estar por encima de la pulidez del movimiento.

La inquietud no paraba y no era un impedimentito cumplir con una carrera o con su trabajo diario, Jose estuvo activo en proyectos artísticos cultivando su curiosidad en otros espacios, con otras personas:

“...conforme un grupo de teatro con varios integrantes que también enlazamos un lazo de amistad muy lindo donde participaron 6 personas. Creamos con ese grupo un proyecto que se llamó “la vuelta es cambiarte” y digamos que era un parche de amigos en donde yo era el que más sabía de teatro y los otros que eran empíricos completamente y se juntaron a mí. Se hicieron dos obras con ellos. Con algunos compañeros de la universidad intentamos montar un grupo de teatro y danza que se llamó “Colectivo tres puntos” he hicimos con ellos un montaje teatral, pero tuvimos inconvenientes más que todo de pensamiento e ideologías.” (Entrevista a Jose el 23 de octubre de 2018).

Jose me contaba sobre todas sus experiencias y comprendía que él estaba en una búsqueda de un proyecto en el cual pueda emplear toda su energía y su experiencia adquirida en la universidad y fuera de ella. En el cumpleaños de Bogotá del año 2016, Jose decide no participar por primera vez desde sus 12 años en las comparsas; el cariño y la nostalgia que aún le tiene al colectivo Contrabajo no fueron suficientes para superar una rutinaria vida con la misma comparsa, la misma trusa, el mismo vestido y los mismos pasos. Para la versatilidad y la inquietud que me ha demostrado Jose fue extraño que él hubiera participado en la misma comparsa desde su niñez.

La decisión de no hacer comparsa ese año fue fructífera. En primer lugar, él quería explorar nuevos colectivos artísticos, nuevas propuestas, estilos, ideas para poder inspirarse y motivarse de nuevo hacia un nuevo proyecto. Y, en segundo lugar, él deseaba participar de las comparsas como parte del público, como otro espectador. Pues en ese año se presentaban diferentes agrupaciones y Jose pude distinguir muchas de ellas. Entre todas hubo una que le prendió su curiosidad porque era algo distinto, algo nuevo, una posibilidad que podría funcionar.

El primer contacto de Jose con el Colectivo fue con Natalia. Él le escribe y le comenta su experiencia como zanquero, los estudios que ha hecho y los proyectos en los que ha participado. Cualquier persona que estuviera motivada por un pequeño interés por lo que se hiciera en Abya Yala era más que bienvenida. Para el 2016 Natalia y Edith sabían que el colectivo podía actuar como un lugar de tránsito. Natalia invitó en seguida a Jose al polideportivo de Las Cruces. Cuando él empieza a trabajar con Abya Yala reconoce a Edith

por su trabajo realizado en su antiguo colectivo, en Luz de Luna. Él me explicaba que el gremio de estos grupos artísticos comunales era pequeño y que la mayoría de sus organizadores se conocían entre sí. Digamos que él había identificado a Edith por algunas colaboraciones entre Luz de Luna y Contrabajo. Eso no implicaba que estas dos personas se conocían, Jose solamente la tenía “fichada” muy probablemente por lo visible que puede llegar a ser Edith dentro y fuera de una presentación.

La primera participación de Jose con Abya Yala fue en una comparsa con el tema de arlequines. Él mismo me dijo que la comparsa en sí se sentía más profesional: había una exigencia corporal que implicaba un entrenamiento para la realización de pasos: hablamos de piruetas, de elevaciones; sobre todo eran ejercicios de resistencia y de fuerza. No sabría si describirlo como una prueba para Jose, pero el trabajo desempeñado en esa comparsa fue admirable para Natalia, Edith e Indira. Lo llamaron de nuevo para varias colaboraciones, solicitaron su experiencia en zancos y de una le advertían que les quedaba muy difícil pagar por su trabajo, pero para Jose no era un gran problema ya que hacía lo que le gustaba y después de varias colaboraciones él se gozaba el espacio de Abya Yala.

Ese mismo año Jose tuvo un viaje con la universidad al Palenque de San Basilio. Sorpresivamente Indira se encontraba también en esa salida de campo con su universidad y fue un encuentro inesperado entre estas dos personas. Participaron en las actividades programadas y tuvieron la oportunidad de poder bailar un “buyerengue sentao”. Mientras tomaban cerveza conversaban sobre Abya Yala y Jose le preguntaba a Indira sobre Edith, sobre su capacidad de dirección y también sobre el por qué no había hombres en el grupo. Esta última pregunta claramente era para saber si había alguna razón política o personal por la cual no tenían hombres en el grupo base. Esa misma pregunta me la hice los primeros días de campo en donde trataba de conocer los principios por los cuales se movía el colectivo y el por qué Jose era el único hombre.

De regreso al viaje, Jose sentía un optimismo por el grupo, le había preguntado a Indira si era posible trabajar como pares en Abya Yala y la respuesta de Indira fue favorecedora alagando la forma de trabajo que desempeño Jose con el equipo. Él llegó a Bogotá y en seguida Natalia lo contacta para montar una batucada y poderla presentar en Cali. Fue un trabajo muy comunitario, me decía Jose. En donde él demostró su diligencia

pintando el teatro, colaborando para subir, bajar, cargar, montar. Me pareció muy interesante porque trataba de comprender a qué se refiere Jose con lo “comunitario” y me lo explicó implícitamente desde una búsqueda permanente de la colaboración en un momento determinado y ese momento sujeto a una actividad, un proyecto, un evento o una presentación que involucra a unos actores y a un lugar en donde todos pueden aportar en todo y ayudar en lo que haga falta sin ninguna obligación más allá del compromiso con ese momento.

Marchioni (2014) no habla exactamente de lo comunitario, pero sí del trabajo social comunitario. De tal manera que este trabajo social comunitario se basa en tres aspectos principales. Como primer punto debe generar una comunicación y una relación asertiva con todos los miembros de la comunidad. Como segundo, es característico tener una libertad de tiempo; los tiempos deben estar lo más alejado posible de las dinámicas burocráticas o de oficina para que pueda haber una libertad y una independencia. Y por último el trabajo comunitario no debe tomarse como una resolución de problemas o conflictos; está sujeto a ser parte de la construcción de una respuesta frente a los contextos sociales presentes (Marchioni, 2014, p. 113). Me parece importante tener estos tres puntos en cuenta ya que cuando hablamos de lo comunitario, sin querer romantizamos el término y en varias ocasiones se difumina y pierde su orientación y su sentido.

De esos tres aspectos principales y teniendo en cuenta lo dicho por Jose, lo comunitario para Abya Yala es importante desde el aspecto del trabajo ya que se le aporta al colectivo con “mano de obra”, diligencia y disposición a partir de un sentido y un interés compartido. Jose es el que tiene más interiorizado la cuestión del trabajo comunitario gracias a sus diversas experiencias en los colectivos artísticos que ha pertenecido. De manera que lo comunitario lo asumen como aquella labor directa y destinada a la comunidad (Marchioni, 2014, p. 115). La comunidad seremos esos sujetos que participamos y fuimos influenciados por ese trabajo comunitario. Desde esta perspectiva, tanto los responsables del colectivo (Edith, Natalia, Indira, Jose) como aquellos que participamos en las escuelas artísticas somos la comunidad de Abya-Yala.

Siguiendo con Jose y la forma en que se integró al grupo base, en una de las presentaciones de la batucada Edith Natalia e Indira hablaron con Jose para que se haga oficial el ingreso del último integrante de Abya Yala. Jose fortaleció al colectivo desde la

cooperación y la inquietud. Él forma parte de la estructura de este proyecto ofreciendo su conocimiento profesional de la dramaturgia, su experiencia en la convivencia de grupos artísticos y la constante diligencia que se debe emplear para el trabajo comunitario.

Con la oficialización de Jose hubo una pequeña reestructuración de la obra “Mujeres Diversas”. Este fue el primer proyecto grande que Jose pudo hacer con Abya Yala. “El hombre negro” era su personaje y, desde mi interpretación, representaba la violencia, el acoso y los abusos que las mujeres podían vivir en el transcurso de sus días cotidianos. Con ese montaje se fueron para Miranda Cauca y él, aunque la conexión fue de inmediata con todas las integrantes, sentía que era muy apresurado tener un viaje de ese estilo. En este viaje también se conocieron entre ellos y no desde lo artístico sino desde el pensamiento político:

Nosotros viajábamos un viernes, nos presentábamos el sábado y el sábado en la noche teníamos que regresar porque el domingo se firmaba lo del plebiscito... estábamos hablando no desde lo artístico sino desde lo político que qué pensaba sobre esto si sí o no y por qué... fue un compartir diferente y fue algo que me marco porque las experiencia que yo había tenido era de siempre escuchar al maestro y no de escucharnos entre pares... Cuando hay un compartir entre jóvenes es más agradable ” (Entrevista a Jose el 23 de octubre de 2018).

El plebiscito y lo que le sigue será un punto de quiebre para Abya Yala. Surge en Edith una idea que, para mí a nivel artístico, ha sido la obra máxima de Abya Yala hasta ahora: “Puro Pueblo”. Los eventos del 2016 se presentan para la elaboración de un segundo arquetípico, el arte para decir algo, no solo para saciar necesidades o para la recreación sino para generar opinión, para dar a conocer una puesta política para darle un uso real al arte y convertir una escena en un acto de resistencia, en una respuesta a los fenómenos emergentes que puede estar viviendo la sociedad.

La historia y la danza de “Puro pueblo”

Primero voy a contar de qué se trata la obra; voy a dar pequeños momentos porque la idea es compartir también esta obra y que el lector se anime a verla. Después contaré cómo se realizó y porque razones se creó la obra. Y por último explicaré la constitución arquetípica que representa “puro pueblo” para Abya Yala.

La obra trata de contar momentos del conflicto armado colombiano. Utilizan varios escenarios y la mayoría de ellos son recreados en espacios rurales: en ríos, en la selva, en campamentos, en pueblos, en veredas. Los personajes que pude apreciar eran campesinas,

agricultores, mujeres armadas, indígenas, guerrilleros, paramilitares y niños. Una de mis escenas favoritas era la que interpretaba Indira como una mujer en una chalupa, navegando lentamente por un río y encontrando cadáveres arrastrados por la corriente. Esa escena no utilizó mucha escenografía, solo como a tres bailarines, un juego de luces, un currulao en la música y la danza. Las manos de Indira estaban vacías y solo capturaba el movimiento de un remo largo impulsando la piragua; sus pies daban zancadas grandes y lentas y eso hacía que su torso adoptara el movimiento natural que sale al momento de producir la fuerza para el desplazamiento de la piragua. Jose y Natalia estaban boca arriba en el piso, subían sus rodillas e impulsaban su cuerpo contrario a la dirección de Indira y pasaban por el lado de la piragua mientras sus caras miraban al público.

La escena de la guerrillera enamorada es una de las más bonitas y trágicas de toda la obra porque pone en discusión los enemigos del Estado y dejan de lado esa visión genérica que produce las organizaciones guerrilleras y empiezan a humanizarlas. Esta escena es interpretada por Edith; la música en un principio es alegre, un vallenato. Mientras suena la música, la coreografía que realizó Edith incluye un entrenamiento militar, una coquetería con otro guerrillero y por último el juzgamiento y al parecer un aborto forzado o un parto muy doloroso. El vallenato controla el comienzo y el fin de la escena alegre y la tragedia empieza con el sonido de unos pies aplastando el barro mojado por la lluvia.

La última escena que contaré es sobre el desplazamiento forzado de campesinos a la ciudad. Esta escena la interpreta Jose con Indira. En la primera parte se ve una pareja de campesinos trabajando la tierra: mientras Jose trabajaba moviendo la tierra para la siembra, Indira hacía unos movimientos con las manos que parecía peinando el monte con un machete. Esta escena en la música está acompañada por un pasillo la cual potencializa la imaginación del espectador de alguna zona rural del centro del país. Le quiebre o el conflicto aparece con un apagón abrupto de la música y un silencio. Los dos bailarines caen al piso y se levantan lentamente. Su pose cambia y pareciera que estuvieran cargando una maleta muy pesada. Tocan puertas, estiran la mano y la atraen rápidamente a su cuerpo mientras ocultan su cara. Es una escena muy dolorosa que habla sobre las pocas oportunidades que se les dan a los desplazados cuando llegan a la ciudad.

Pero entre todas las historias contadas hay siempre una luz de esperanza representada por una niña. Cuando Indira deja de navegar por los ríos y empieza un buyerengue sentao en la música, ella representa un parto y de esa escena sale por primera vez en toda la obra la niña representando la inocencia de la vida en el conflicto. En la escena de la guerrillera enamorada, la niña entra en el escenario como un recuerdo de esa guerrillera, una niña que empieza a hacer la misma coreografía del entrenamiento militar, suponiendo que hablaban del reclutamiento forzado de menores. Y en la pareja de campesinos la niña aparece como una sensación de esperanza tomando de la mano a los dos campesinos y retirándose del escenario bailando con el mismo pasillo en la música.

Al final el papel de la niña, desde mi punto de vista, se presenta como los siguientes años al posconflicto colombiano. Me hizo pensar que el futuro debía pensarse para aquellas generaciones que nacieron después del conflicto, para aquellas generaciones que no entenderán el rumbo de una guerra de más de medio siglo. Al final el mensaje es tomar conciencia de lo que se ha vivido en el territorio colombiano y tratar de reconciliarse y buscar nuevos caminos para el bienestar común.

Teniendo una pequeña sinopsis de “Puro Pueblo” la pregunta que me surge es ¿Cuál era la necesidad de hacer una obra sobre el conflicto armado colombiano? Pues bien, la respuesta la da el mismo contexto en que se realizó la obra. El plebiscito del año 2016 preguntaba a los colombianos si estaban de acuerdo con los acuerdos pactados en la Habana entre el Estado las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia. Por un pequeño porcentaje ganó el No y para Abya Yala fue un choque inesperado. Así me lo cuenta Natalia:

“Nosotros estábamos montando una obra sobre monjas y brujas, sobre cómo las mujeres se relacionan con el conocimiento...estábamos creando eso entre Edith, Indira y yo y luego Edith llevo un día y nos dijo ‘bueno chicas, tenemos que hablar con ustedes...yo pienso que tenemos que reevaluar el tema de la obra, siento que el país está pasando por un momento super tenaz’. Acababa de ganar el No todos estábamos como super cuestionados porque en el barrio mucha gente apoyo el No...” (Entrevista Natalia 7 de noviembre de 2018)

Para Edith y Natalia era inconcebible la victoria del No y más en su territorio. Los sentimientos eran de mucha frustración ya que llevaban trabajando en las Cruces 5 años en ese entonces. Además de eso tenían la decepción general que sentimos todos los que votamos por el Sí. Y aunque la obra de las monjas y las brujas se escuchaba muy interesante, Edith

sentía que necesitaban hablar sobre esos fenómenos emergentes que estaba viviendo la nación con el resultado del plebiscito.

Y aquí es donde se genera un nuevo pilar de Abya Yala. Natalia me dice que tuvo una clase de historia del cine en la universidad y hubo una frase que se le grabó de los neorrealistas italianos: “El arte tiene la responsabilidad ética y política de hablar de lo que nos está pasando, no de otra cosa” (Entrevista Natalia 7 de noviembre de 2018). Con esta frase Abya-Yala refuerza su postura política ante su público. La danza contemporánea propuesta por este colectivo es un instrumento político para generar opinión pública. Además, se alejan cada vez más de ese arte de lo puramente estético y perfecto y se centran en el mensaje que quieren dar, como me dijo Natalia: ¿Tú tienes a una gente sentada viéndote dos horas y le vas a decir nada? ¿Te vas a dar el lujo de tener 300 personas sentadas atentas dos horas para decirles ni mierda? No te puedes dar ese lujo” (Entrevista Natalia 7 de noviembre de 2018). Digamos que con “Mujeres diversas” hablan de temas muy importantes con respecto a la igualdad de derechos entre géneros y la reivindicación del trabajo de la mujer en diferentes ámbitos, temas muy políticos. Pero a diferencia de “Puro Pueblo”, “Mujeres diversas” fue inspirada por unas madres o por mujeres ejemplares de la vida de Natalia y Edith y de ahí se reestructura la obra y se le añaden problemáticas cotidianas de las mujeres. “Puro Pueblo” fue inspirada a partir de un hecho concreto, el plebiscito, y para responder ágilmente al panorama nacional.

Los cuatro se preguntaron qué debía tener la obra, a qué público se estaban enfrentando y qué narrativa debía tener. Primero estuvieron de acuerdo hasta donde llegarían con la obra. Entonces ellos mismos se dijeron que a muchas de las personas en la ciudad, por estar en una permanente zona de confort no estaban enteradas de las cosas que han pasado en las zonas rurales, en esos lugares donde el conflicto armado era perpetuo. Las historias sobre las masacres, los desplazamientos, los secuestros. Concluyeron que el país necesita ejercitar la memoria y para ello debían hablarles a las personas de la ciudad y sensibilizarlas sobre lo que ha pasado en el conflicto armado.

El objetivo era sacar la obra el mismo año del plebiscito. Tenían dos meses para montarla y poderla estrenar en diciembre. Edith propuso la idea de hacer un ensamble colectivo en donde cada uno de los integrantes propusiera un personaje y una situación. Fue

una buena estrategia en donde cada uno se encargaba de montar su cuadro con la música y el tiempo. Edith estaba al frente de todo siendo la directora de la obra. Entre todos proponían, evaluaban y mejoraban las partes que cada uno proponía. Y así sucesivamente se fue moldeando la obra. Jose me hablaba del afán de poderla sacar ya:

“Fue algo muy rápido ese montaje porque teníamos octubre y noviembre... en diciembre se hacia el preestreno. En tres meses nos reuníamos casi dos tres cuatro veces entre semana, a veces entre parejas, a veces todo el grupo, a veces individual, pero pues era un trabajo muy fuerte en donde decíamos que teníamos que sacar estos, además de las cosas que estaban pasando por lo del proceso de paz, por el plebiscito dijimos toca, toca, toca ya sacar” (Entrevista a Jose el 23 de octubre de 2018).

El afán de poder sacar la obra antes del siguiente año estaba justificada por dos razones. La primera razón era porque el panorama nacional se encontraba en una constante tensión. Las polarizaciones políticas conllevaban a estar en una constante reflexión sobre el posconflicto, la justicia transicional y la impunidad. Era una oportunidad que no podía desaprovechar Abya Yala tanto para estar presente en la opinión pública y para crear nuevas propuestas artísticas. La segunda razón debía ser por el calendario de los artistas. Los que se dediquen al arte, noviembre y diciembre son los meses de mayor productividad donde hay más festivales y por ende mayores funciones. Por todos lados uno halla eventos, ferias o encuentros. Esto mismo lo experimenté con el grupo de jóvenes de la escuela de danza contemporánea donde mis últimos diarios de campo, los de estos mismos meses en el año 2018, están cargados de puro movimiento asistiendo a festivales, universidades, conversatorios. El problema con este calendario es que, al terminar diciembre, los primeros meses de cada año los teatros son vacíos, no hay eventos para muestras, no hay comparsas, no hay encuentros y se retoma el ritmo hasta mediados de marzo.

“Puro pueblo” se me presenta como aquella obra que engloba la responsabilidad social, el compromiso artístico, la creatividad y el carácter profesional y político que puede alcanzar Abya-Yala. Todas las historias contadas están montadas de tal manera que pueda llegar a un público variado. Y me produce una mayor empatía al conocer un poco más a los artistas que están detrás de esas escenas, de aquellos encuentros, de aquellos conflictos, desacuerdos, de su lugar de procedencia, de su compromiso por el arte. “Puro pueblo” más que una obra es la muestra de madurez del colectivo para tomar posición ante fenómenos emergentes que puede producir la sociedad.

La Casa Cultural de Abya-Yala

El último, pero no menos importante engranaje para el proyecto de Abya Yala es el de la sede (hasta ahora) permanente de trabajo, La Casa Cultural Abya Yala. Me parece que estar terminando este capítulo con este engranaje es un abrebocas para preparar al lector hacia el segundo capítulo ya que fue en ese lugar donde montamos las muestras de danza contemporánea con el grupo de jóvenes; donde conocí a todos los integrantes de Abya Yala; donde ayudé a barrer, a limpiar, a mover, a subir, a compartir; donde forjé nuevas amistades y donde descubrí mis capacidades corporales y teatrales. Esa casa ha tenido muchos cambios en lo que lleva de existencia. La primera vez que llegué (septiembre del 2017) no sabía que apenas habían empezado ese proyecto. Creía que llevaban años en ese lugar y tal vez por eso me sorprendí por el decoro que tenía; pero apenas habían cumplido dos meses de existencia.

Todo este proyecto parte de un momento muy importante de Abya-Yala, su viaje a Cuba en el mismo año. La experiencia en Cuba le dio la seguridad a Edith para proponerles a los otros integrantes concretar una sede permanente de Abya-Yala:

“Nos fuimos para Cuba por ejercicio de formación política... Allí fue donde realmente el grupo tomó mucha fuerza y se dio cuenta que, si es posible, que no es una utopía, sino que es de verdad... Nos hizo refirmar que vamos por un buen camino. Cuando volvimos de Cuba pues yo dije que este colectivo necesita ya ser maduro y entonces yo les dije ‘muchachos que tal si arrendamos una bodega’. Obviamente hubo un susto pues no teníamos. En Cuba yo me di cuenta de que el grupo se fortaleció muchísimo, o sea que éramos personas distintas pero que creíamos en una misma cosa...tu para montar un proyecto como este tú debes tener a personas que crean en él. Yo en Cuba me di cuenta de que mis tres compañeros estaba convencidos por eso cuando regresamos yo les hice esa propuesta. Además, estábamos cansados de pedir en el distrito, de pedir en la casa comunitaria...” (Entrevista a Edith realizada el 22 de octubre de 2018).

La visita a Cuba no era un viaje de solo enriquecimiento cultural. La formación política fue muy importante. Hay que recordar que Abya Yala asume lo político como “la capacidad de las personas de reflexionar crítica y propositivamente sobre su entorno y sus realidades y generar acciones propias de transformación social” (Colectivo artístico y Cultural Abya-Yala, s.f.). De tal manera que fue la visita a Cuba uno de los detonantes de ese pensamiento para poder madurar el colectivo y sedimentar mejor sus propósitos en la comunidad y sus participantes.

Tuvieron la oportunidad de presentar “Mujeres diversas” y “Puro pueblo” en un gran teatro donde fue muy bien recibidas, sobre todo “Puro Pueblo”. Para la segunda obra, la niña que los acompañaba no pudo viajar y tuvieron que llegar a montar de nuevo la obra con dos niñas bailarinas cubanas. Fue una experiencia muy enriquecedora para el colectivo y también para el público cubano, según Jose, ya que no estaban acostumbrados a ver ese tipo de propuestas artísticas donde se cuente una historia marcada con el estilo contemporáneo y la combinación con el folclor de una región. Cuba está muy sujeta a un estilo de baile muy académico donde se realizan los movimientos siguiendo al pie de la letra la técnica y la teoría.

Alquilaron una bodega en junio de 2017 y con el tiempo fueron adaptándola como un espacio en el cual pudieran aterrizar todas sus ideas, sus motivaciones, sus creaciones artísticas. La sede representa para Abya-Yala una posibilidad concreta y material de sus sueños. Por varios años Natalia y Edith hablaban de sus aspiraciones con Abya Yala, de sus escuelas artísticas, de una biblioteca, de una casa en donde se crean obras y donde se produzcan investigaciones; donde existan encuentros entre pares, discusiones, debates, foros.

La bodega queda al lado de una carpintería. La primera impresión que tuve al llegar era si me había equivocado de dirección porque no había nada. La primera puerta estaba abierta, pero al entrar me encontraba con una bodega vacía, sin nada más que alguno que otro palo de madera viejo y con un olor a pintura y disolvente. Pero al fondo se encontraba un muro blanco con un mural que tenía el nombre de Abya Yala. Hasta hoy en día sigue siendo así solo que aún más escondido ya que a veces la segunda puerta se encuentra oculta por docenas de sillas que trabaja la carpintería y a veces carcazas de carros.

Ellos bailaban en 4 láminas de madera que estaban enlazadas con unos ganchos metálicos, alguno que otro sobresalía y para eso tenían que bailar con cuidado. Pero antes de esas láminas bailaban en el puro cemento; Jose me contaba que ponían unas telas para amortiguar las caídas y las pisadas. Tenían algunas sillas de niños, algunos posters y un baño. No hallaban donde poner el vestuario, era un completo caos cuando llovía; El olor a humedad era insoportable y a veces se daban cuenta cuando tenían función que el vestuario estaba mojado. Cuando yo llegué ya tenían el amplificador, pero antes Edith me contaba que tenían una grabadora pequeña. Apenas tenían materiales para elaborar sus trajes, sus manualidades.

Tenían algunas mesas de madera, alcanzo a recordar algunas bancas de madera como las de las iglesias.

Antes del diciembre de ese mismo año el dueño les dice que va a ampliar la bodega y les propone correr para atrás la sede donde tendrán un poco menos de espacio, pero podrán adaptar ese lugar como les convenga. Y ese mismo diciembre, con ayuda del papá de Edith construyen un mezanine para guardar con más seguridad los trajes, la escenografía de algunas obras, los instrumentos musicales y el tinto. Habían conseguido unas placas de plástico para el piso, un poco duras, pero mejor que el cemento si era. Les habían donado unas sillas de teatro con cojinería roja y poco a poco se iba convirtiendo en un pequeño teatro. Donde antes bailaban se convirtió en una sala para el juego infantil, para el arte plástico y para la lectura. Natalia pudo montar la biblioteca que quería y es en ese lugar donde imparte su escuela para la lectura y el arte para niños.

A mediados del 2018 cambiaron las sillas rojas que ya estaban muy desgastadas por unas gradas de tres pisos; la capacidad de gente aumentó y ahora podían tener cómodas presentaciones albergando entre 40 y 50 personas sin acomodar tantas sillas y, además, debajo de las gradas se generó más espacio para organizar más cosas, como los zancos de la clase de Jose.

Con este capítulo quería dar cuenta de tres cosas puntualmente: en primer lugar, quería dar cuenta de quienes eran los integrantes creadores del Colectivo. Era para mí muy importante darles participación en esta investigación y que de sus mismas palabras puedan explicar las peripecias que han vivido para construir un proyecto que sale del corazón de cada uno.

En segundo lugar, aunque quise ser muy equitativo con la voz de cada integrante del grupo base, existía una constante la cual no quería aceptar. Tanto Natalia, como Indira y como Jose reconocían en Edith la figura representativa de Abya-Yala y aunque quise creer que las responsabilidades eran ecuánimes, no pude evitar pensar en que la perdida de un integrante como Edith afectaría de forma negativa al proyecto. Edith es la imagen del Colectivo, es la vocera, dirige y toma las decisiones finales en cuanto al contenido y la producción artística de una obra, dirige la escuela más popular y por la cual es conocida Abya-Yala que es la escuela de danza contemporánea para jóvenes. Pareciera que el eje

gravitacional de Edith sostuviera los sujetos (los participantes como yo), los objetos (como la sede del colectivo) y los conceptos (como los pilares del colectivo) de Abya-Yala. Sin embargo, es un tema que mas adelante tomare con mayor precaución.

En tercer lugar, quería explorar las posturas artísticas y políticas del Colectivo y saber exactamente cómo fue su creación. Los pilares del Colectivo estan sujetos a los relatos que ellos quisieron contarme y es preciso mencionar que los pilares fueron construidos en la medida en que el Colectivo sufría cambios significativos como nuevos integrantes. Esta estructura del Colectivo es una propuesta para entender desde mi punto de vista la acción artístico-política que se está generando en la sede de Abya-Yala.

Ya digerida la estructura del Colectivo y teniendo en cuenta sus objetivos sociales, puedo proseguir a lo que sería la materialización de los pilares en la escuela de danza contemporánea para jóvenes.

Entre ritmos, escenarios y entrenamientos: La escuela de danza contemporánea para Jóvenes

Me gustaba ver las funciones de Abya-Yala, la forma en que se apropiaban del escenario, el respeto a la danza y la práctica de su estilo. Pero no me bastó con solo verlo, lo quería sentir con mi propio cuerpo. Debía estar en un entrenamiento de la profesora Edith, en un escenario empapado en sudor, debía sentir la emoción de presentarme ante el público, quería ver cambios en mi cuerpo, exigirlo. A veces se me olvidaba que estaba en pleno ejercicio etnográfico porque en esos momentos mi cabeza estaba enfocada en la coreografía, en el maquillaje de la presentación, en resolver posturas, movimientos, en contar una historia con mi cuerpo y en transmitir un mensaje.

Cada presentación que hacíamos, cada entrenamiento que teníamos interiorizaba esos pilares que defendía el Colectivo. Voy a interiorizar los credos del proyecto Abya-Yala a partir de mis aprendizajes y mi participación como estudiante en la escuela de danza contemporánea para jóvenes. Desde esas experiencias explicaré de qué se tratan y como los sobrellevan la comunidad.

Voy a comenzar el capítulo explicando mi inmersión en campo, mi participación en el grupo de jóvenes y adaptación en los primeros días. Después proseguiré a detallar la metodología de trabajo de Edith sobre nuestros cuerpos. Luego me voy a enfocar en las presentaciones que tuvimos en los últimos meses del año 2018 como muestra de nuestros aprendizajes y logros que obtuvimos en las clases de danza. Para terminar, doy un pequeño análisis sobre mi experiencia y la de mis compañeros.

Las placas de plástico: adaptando el cuerpo, conociendo al grupo

Ya habían sido varias veces que yo visitaba la Casa Cultural Abya-Yala, pero siempre entraba como un espectador, como un “otro”, alguien desconocido. La primera vez que fui como estudiante de danza contemporánea estaba muy nervioso, tanto que me quedé sentado en las sillas rojas del teatro esperando una invitación para bailar. Recuerdo que había mucha gente y no había espacio en donde bailar. Yo no sabía cómo empezar la interacción, Edith estaba concentrada dando el calentamiento y no podía pararla para decirle que “hola que si puedo participar”.

En esa clase se encontraba Indira acompañando a Edith. Creo que si no fuera por la presencia de Indira no me hubiera animado a entrar por mi cuenta. Lo primero que me dijo ella fue “eso, levántese porque mirando no aprende nada” (Notas de campo 9 de junio de 2018). Esas palabras fueron muy importantes para mí y en realidad Indira tenía razón. Todavía en estos momentos recuerdo más los pasos y las canciones que bailé por primera vez que lo que vi sentado durante 20 minutos. Con el tiempo me di cuenta de que lo que percibía como espectador era muy diferente a lo que percibía como bailarín. El hecho de estar dentro del movimiento me permitía sentir empatía con mis compañeros y crear cercanías con ellos y mi profesora.

Edith puso la regla de tomar la clase sin zapatos. Solo dure 5 minutos bailando en ese piso y ya sentía el dolor en los pies. No podía concebir que mis compañeros hayan bailado por 6 meses con ese piso. Eran unas placas de plásticos con orificios en donde se podían quedar atrapados los dedos de los pies y producir lesiones. Pero a ellos no les importaba el piso, el mapalé lo bailaban como si su vida dependiera de ello, sobre todo Sebastián, el mono del grupo. Verlo a él me inspiraba algo de competitividad de la buena, aquella que motiva a hacer mejor los ejercicios.

No había una edad estándar. Había mujeres mayores que yo, otras mucho menores. Unas ya trabajaban, otras estaban en la universidad, otras en el colegio; había profesionales de trabajo social, de psicología y también había mamás. En la mayoría del tiempo pude entablar estrechas relaciones con aquellas que estaban en la universidad y con aquellos que estaban por terminar el colegio. Michel, Gabriel, Ana, Lidia, Mery, Sebastián, Fernanda, Yolanda, y demás compañeras me acogieron en el grupo a su debido tiempo. Y muy extrañamente nuestras mejores conversaciones en un principio las tuvimos camino al transporte público. Mientras en la clase las pocas palabras que nos intercambiamos eran con respecto al entrenamiento, a la coreografía, al estiramiento.

Yo recuerdo que el físico que tenía no me daba para hacer perfectos los pasos, pero eso no importaba, según Edith, ya que ella cree fielmente en que un movimiento corporal será diferente para todos los cuerpos: *para bailar solo necesitas el cuerpo y la disposición*. Esa disposición se traduce como la disciplina y el compromiso que cada uno proporcione al grupo. **¿Hasta dónde puedo llegar con mi cuerpo y mi disposición con el grupo?** Fue una

pregunta transversal durante todo mi campo después de haberme presentado por primera vez en el escenario de la sede de Abya-Yala. Y otra pregunta que me hacía constantemente era saber **qué nos motivó para ser parte del grupo, qué buscábamos con estas clases y estas presentaciones.**

Yo tenía un sobrepeso de 6 kilos, no podía quitarme mis gafas y no estaba en aptas condiciones para recibir un entrenamiento explosivo como el de Edith. Necesitaba adaptarme, hacerme más fuerte y resistente para las clases. Eso no quiere decir que nuestros cuerpos se estuvieran adaptando a los pasos que proponía Edith; por lo contrario, **los pasos se adaptaban a nuestros cuerpos.** Pero ahí hay una línea muy delgada que trato de comprender. De alguna u otra forma estuvimos condicionando nuestro cuerpo para resistir las energéticas clases de Edith y tras 4 meses de no perder la rutina mejoró mi postura, mi flexibilidad y mi trabajo cardiovascular. En esos meses alcancé a bajar los 6 kilos de sobrepeso y otros dos más los siguientes dos meses. Por el lado de mis compañeros, Michelle mejoró su ritmo y su musicalidad, Sebastián y yo entendíamos paso a paso la importancia del *centro*⁵, Tatiana y Dalia mejoraron su *confianza corporal*⁶, Fernanda y Luisa mejoraron su presencia en las coreografías y así todos mejorábamos en algo.

Podíamos recibir el mismo entrenamiento y las mismas explicaciones de la profesora Edith, pero nuestros cuerpos al ser diferentes respondían a su propio ritmo. Era evidente la constante heterogeneidad de nuestras coreografías. Al no poseer los mismos cuerpos, el

⁵ La cuestión de los centros es algo muy recurrente en la técnica de la danza, no es mantenerlo rígido ni suelto, es tener un control, un equilibrio. Este centro lo entiendo como el eje gravitacional del cuerpo que, desde mi experiencia, se encuentra en la parte superior del abdomen hasta el ombligo. Pero había ratos que ese centro lo sentía en todo el cinturón de los músculos del tronco. A veces este centro se expandía y se conectaba con la atmosfera del lugar, con la posición de los pies, con lo que nos pedía Edith que expresáramos con nuestro cuerpo. Por ejemplo, la apertura de las piernas y la flexión de las rodillas conectaba al centro con la tierra; el equilibrio en una pierna, el estiramiento hacia atrás de la otra y la apertura de nuestro pecho nos hacía crecer en el escenario, el centro se conectaba con la altura, con el aire, nuestros cuerpos debían transmitir el peso de una pluma.

⁶ La pena y la desconfianza entre nosotros fueron retos que debíamos superar como grupo ¿En quién más podríamos confiar sino en nosotros? Debíamos apoyarnos para lograr apropiarnos del escenario y crecer en él. Las heterogeneidades corporales las debíamos asumir como una virtud, como una ventaja en nuestras presentaciones; debíamos superar la comparación entre nuestros cuerpos y concentrarnos en una cosa: el esfuerzo corporal por mí y por el grupo. De eso se trata la confianza corporal, de tener la libertad y la seguridad de comunicar algo con nuestros cuerpos, de la apropiación en la clase y en el escenario. La pena puede ser el obstáculo que separa la transición del cuerpo cotidiano al cuerpo artístico.

*Grand plié*⁷, por ejemplo, fue muy diferente entre todos. Edith asume el desafío de enseñar danza a cuerpos con distintas trayectorias y que por casualidades de la vida se encuentran en un mismo lugar y en un mismo contexto (la escuela de danza contemporánea para jóvenes de Abya-Yala).

Esta idea está ligada a una conversación que sostuve con Indira mientras platicábamos de la escuela para el adulto mayor. Para Indira era interesante trabajar con las señoras del barrio ya que no poseen las destrezas de los cuerpos de los bailarines de academia. Debe existir una metodología de trabajo, un entrenamiento especial teniendo en cuenta esos cuerpos que han tenido diferentes experiencias de vida. Podríamos hablar de aquellas *cicatrices* que recoge el cuerpo durante todos sus años de existencia o aquellas particularidades perpetuas desde su nacimiento. Es así como una lesión, un trauma, un condicionamiento físico, una mancha, una enfermedad, una alergia van armando nuestros cuerpos y con ello las capacidades que podemos llegar a alcanzar con ello. David Le Breton (2002) nos habla de aquel carácter individual y fronterizo que tiene el cuerpo (Le Breton, 2002). El rostro es símbolo de ello, pero también nos damos cuenta en el grupo de bailarines que los límites corporales, la gesticulación de los movimientos y la memoria corporal también hace parte de esa individuación.

En los primeros días de clase no había una fluida interacción entre nuestros cuerpos. Estábamos estableciendo aquello que Le Breton comprende como *la etiqueta del cuerpo*⁸.

⁷Es un paso de ballet que Edith empleaba mucho para las clases. Fue parte de la primera muestra de la escuela de danza contemporánea para jóvenes. A partir del estudio de Orjuela y Rubio el *Grand plié* es “una flexión profunda de piernas en la cual los talones se elevan mínimamente del piso y vuelven a tocar el suelo al retornar a la posición original con piernas extendidas. El movimiento de flexión debe ser gradual, pasando por la posición de *demi plié*, y los talones no se elevan del piso hasta que la flexión del tobillo esté totalmente realizada. El cuerpo debe levantarse a la misma velocidad que descendió, presionando los talones en el piso en primer lugar y luego extendiendo las piernas” (Orjuela & Rubio, 2017).

⁸ “Una interacción implica códigos, sistemas de espera y de reciprocidad, a los que los actores se pliegan a pesar suyo. En todas las circunstancias de la vida social es obligatoria determinada etiqueta corporal y el actor la adopta espontáneamente en función de las normas implícitas que lo guían. Según sus interlocutores, su estatus y el contexto del intercambio, desde el comienzo se da cuenta de qué modo de expresión puede utilizar, a veces no sin torpeza, y lo que puede decir de su propia experiencia corporal (Le Breton, 2002:50). Desde una perspectiva de la sociología estructural, el término de Le Breton conversa con el *habitus* de Pierre Bourdieu en el que lo define como “un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir (Bourdieu, 1979,

Esta etiqueta no hubiera sido complicada en desarrollarse si la mayoría del grupo hubiera tenido un reencuentro entre los cuerpos. La mayoría de nosotros nos conocimos en la sede del Colectivo, en las clases. Muchos de nosotros no pertenecemos al barrio de Las Cruces. Hay varios que vivimos a una hora y media de la sede, en diferentes partes de Bogotá y, como había dicho anteriormente, fuimos un grupo conformado por madres, estudiantes de colegio, estudiantes universitarios, profesionales, trabajadoras, adolescentes. Y aunque algunos se nos facilitó esa comunicación, fue una constante del grupo en no caer en malentendidos o en torpezas.

Esta sorpresa más que una dificultad terminó siendo un atributo para la investigación. ¿Dificultad en qué sentido? Pues se supone que Abya-Yala se posiciona en un barrio popular para que las personas de este mismo accedan fácilmente al arte. Lo hacen claramente para reiterar su primer pilar: el arte es un derecho para todos. El deseo del Colectivo es que las personas del barrio se acerquen y vivan una experiencia artística para poder incidir en la cotidianidad del territorio. ¿Pero qué pasa cuando una escuela, en su mayoría, está constituida por personas que no hacemos parte del barrio? Al principio lo veía como algo contraproducente, se suponía que se abría el espacio para el barrio. Pero sería más contradictorio para el colectivo volverlo exclusivo para Las Cruces ya que ellos están en contra de los privilegios que se le adjudican al arte para una cierta clase social o para un cierto público.

La ventaja a la que me refiero es la acción misma que nosotros estamos dándole al barrio. Nosotros mantuvimos viva la clase de jóvenes. Demostramos cierta apropiación del territorio asistiendo a la sede por nuestra propia voluntad. Que las personas del barrio nos pudieran ver en la clase o en las presentaciones daba más probabilidades para que cualquier joven se le activara la curiosidad por el trabajo que se hacía en el Colectivo. Y si esa presencia fuese factor para que alguien del barrio se motivase a averiguar sobre el colectivo y a

p. 54). De manera que *las etiquetas del cuerpo* son una manera de interactuar con el *habitus* de las personas a nuestro alrededor. Es un ejercicio que hice inconscientemente mientras me adaptaba al campo. Un ejemplo recurrente eran los temas que trataba con las más jóvenes, con las profesionales, con la profesora, con los hombres, con, las estudiantes. De igual manera la danza en u principio se debía adaptar a las exigencias de la profesora y establecer unas etiquetas corporales entre todos para que haya un consenso o un mutuo acuerdo de cómo actuar. Todo esto claramente desde un inconsciente.

participar en alguna de las escuelas, todo el trabajo detrás de esos ensayos y esas presentaciones habrían valido la pena.

La carismáticas y motivadoras clase de la profesora Edith: metodología de enseñanza

El dolor al pisar las placas de plástico se sentía agradable cuando Edith nos enseñaba a abrazar el dolor de nuestro cuerpo. Puede sonar muy romántico, pero así era. Lo primero que aprendimos fue a disfrutar los trabajos duros de entrenamiento físico. Entre todos mis compañeros existía una fascinación por ese entrenamiento. Se me hace imposible no hablar de la obra de Le Breton (1999) con respecto al dolor ya que tiene un apartado exclusivo a ese dolor que uno asume y provoca en su propio cuerpo. Cuando él menciona el dolor por causas deportivas o por el entrenamiento surge una idea contraria “al dolor producido por una herida o secuela de una enfermedad que impone sus directivas, el que nace de la prueba deportiva permanece bajo el control del deportista, es un cuerpo a cuerpo personal, íntimo, con la sofocación, las náuseas, la tensión muscular” (Le Breton, 1999, p. 257). Pero a diferencia del entrenamiento individual del deportista donde él está frente a las expectativas del dolor, en el grupo de danza creábamos una empatía porque sabíamos lo duro que era y como todos lo hacíamos al tiempo, todos compartíamos el dolor de nuestros músculos y cada uno de nosotros exigía su cuerpo para rozar sus propios límites.

Utilizábamos samba, currulao, mapalé, hip-hop, carranga, bullerengue entre otros géneros musicales. Aprendíamos a desenvolvernos, forjábamos una mejor confianza entre nosotros y también, hasta cierto punto, proponíamos pasos para las muestras de danza.

Edith tenía como objetivo enseñarnos la danza contemporánea. Pero para llegar a ese conocimiento necesitábamos, en primer lugar, unas bases irrefutables: una buena condición física, una presencia en el escenario y una interpretación corporal para la música. En segundo lugar, no podíamos bailar de forma individual, éramos un grupo y debíamos aprender a acoplarnos y reconocernos entre nosotros para las muestras. La metodología propuesta por Edith responde a estas dos necesidades y la trataré de explicar a continuación:

Solo eran dos horas de clase que aprovechábamos al máximo. La primera hora la dedicábamos al calentamiento. Este calentamiento se dividía en dos secciones. La primera parte se empezaba con unos suaves movimientos musculares y progresivamente se hacían

más rápidos y agresivos para prepararnos para la segunda parte del calentamiento. Nos poníamos en frente del espejo y nos acomodábamos dependiendo de la llegada de cada integrante. Al frente del salón se posicionaba Edith para que todos la pudiéramos ver y seguir. Era un trabajo sencillo. Edith procuraba mover desde las muñecas, el cuello y los hombros hasta el torso, la cadera y las piernas.

Hacíamos ejercicios de disociación para adiestrar la motricidad, por ejemplo, mover un brazo contra las manecillas del reloj y otro a favor de las manecillas del reloj. A veces teníamos tiempos continuos con uno y tiempos más lentos con el otro. Calentábamos los tendones de los pies empujándonos y sosteniéndonos durante unos segundos; después los movíamos como resortes y repetíamos el ejercicio. Hacíamos el movimiento de resortes, pero ahora con los tendones de las rodillas. Subíamos los hombros, tratando de tocarnos las orejas y soltábamos. Con la cadera realizábamos movimientos circulares y de un lado para el otro de dos en dos. Estos ejercicios eran básicos para evitar lesiones o resentimientos posteriores, no todo el tiempo los realizábamos a la par, a veces cambiábamos el ejercicio o nos movíamos de otra forma, pero el objetivo era el mismo. Edith antes de ser una profesora explosiva procuraba que nosotros tuviéramos unas prioridades antes de entregarnos al verdadero entrenamiento.

La segunda parte del calentamiento era la parte favorita del grupo. Los únicos días en que no podíamos realizarlo era porque se acercaba una fecha de muestras y debíamos practicar las coreografías. Muchas veces esperábamos más la explosión del entrenamiento que la misma clase de danza contemporánea. Dejábamos el alma en esas placas de plástico: no había parte del cuerpo que no moviéramos.

La dinámica era sencilla, Edith ponía una canción que por lo general era movida: una samba, un mapalé, un bullerengue, una carranga; la música de entrenamiento tenía una cercanía con los ritmos africanos, nos gustaba mucho el caribe colombiano. Recuerdo que la que más bailábamos era “Rama De tamarindo” de Petrona Martínez (Martínez, P, 2002 pista 5). Entonces empezaba a bailar la profesora. Ella proponía una serie de pasos que debíamos seguir. Cuando me encontraba muy al fondo del salón y no podía ver a Edith trataba de seguir los pasos de los compañeros que se interponían entre la profesora y yo. Ella no evaluaba los

ánimos del grupo y si se percataba que estábamos bajando el ritmo, hostigaba más los pasos y nos impregnaba de sus ánimos.

Ella seguía bailando por dos o tres canciones. La serie de pasos que proponía Edith, fuera de realizarlos de forma rápida o explosiva debíamos hacerlos con presencia y seguridad. Nos retaba para seguirle el ritmo. Pero lo interesante llegaba cuando la profesora cedía su lugar en la cuarta o quinta canción y un estudiante debía pasar al frente y proponer otros pasos para seguir con el entrenamiento. La dinámica se terminaba hasta que todos los del grupo hayamos propuesto algo. Este ejercicio permite estimular varias cosas: primero la participación en el grupo, segundo la creatividad de cada uno y tercero, la confianza entre nosotros.

Se nos dificultaba este ejercicio porque no teníamos seguridad en nuestra expresión corporal. Pero a medida que nos vinculábamos como grupo y repetíamos más esta dinámica nos arriesgábamos a nuevos pasos, algunos nos quedábamos más tiempo en frente dirigiendo la clase y a veces no queríamos parar el entrenamiento. Esta seguridad también se vio en los cambios de la apropiación del espacio del escenario. Al principio la autoridad de la profesora era tan fuerte que varios de nosotros no éramos capaces de bailar junto a ella y terminábamos arrinconados en el escenario y Edith apropiada de la mitad del escenario. Progresivamente a las clases, nos fuimos acostumbrando al carácter que destilaba nuestra profesora y respondíamos con mayor libertad a los entrenamientos.

La segunda hora era para profundizar en la danza contemporánea y en el proceso creativo de las muestras. En esta parte Edith se concentraba en afianzar nuestra presencia en el escenario, nuestra expresión corporal y nuestra *dramaturgia de la danza*⁹. Cuando teníamos pocas semanas de presentar una muestra, la concentración de esa hora era para pulir coreografías. Pero cuando no teníamos una presentación cercana, Edith nos enseñaban sus conocimientos generales en danza y en dramaturgia. Ella utilizaba movimientos básicos de

⁹ Edith explica la *dramaturgia de la danza* como una relación o una conexión entre la música, la danza y el contenido. Para mí fue muy evidente la relación entre la música y el baile. Creo que es algo muy evidente; se refiere a la musicalidad que uno debe tener en sus movimientos corporales con el ritmo, los compases, las frases o los adornos de una canción. es una constante sinestesia entre la música y el cuerpo: hay veces que la música te pide movimientos constantes y rápidos y hay veces que te pide movimientos contenidos y lentos; hay veces que las frases musicales te piden un salto, una caída, una interrupción. Pero todo se complica con la introducción del “contenido”, ese “contar algo” con la danza.

balé, técnicas de danza contemporánea y después aplicábamos esos movimientos y los combinábamos con ejercicios dramaturgos.

Edith nos hacía entender la importancia que era entrenar el cuerpo a través del balé. El balé nos proporcionó la resistencia y la fuerza que podríamos expulsar de nuestra espalda. También ejercitábamos el equilibrio intercalando los ejes entre la pierna izquierda y derecha. El *Grand battmen*, el *pliege* y otros movimientos fueron esenciales para mejorar la postura de todos nosotros. La postura transmite una información al receptor, sobre todo de presencia y de seguridad. Esa seguridad era la que permitía hacernos crecer en el escenario.

En cuanto a la danza contemporánea, a Edith le gustaba usar la técnica de Graham porque entrenaba el centro. Para entender con mayor precisión esta técnica me voy a remitir al texto de Filomarino que plantea esta técnica con detenimiento. En palabras de Filomarino (1986), la técnica de Martha Graham se basa en tres principios fundamentales: “1) El uso de la articulación conjunta de la pelvis y de la espalda con concentración y descarga de energía, produce un motor de enorme potencia... 2) El principio de la espiral. Con un casi imperceptible movimiento de los músculos dorsales escapulares se pueden lograr movimientos en espiral que armonizan la línea del cuerpo y que facilitan el mantener el equilibrio en casi todas las posiciones sostenidas en una sola pierna... La sistematización del uso de fuerzas opuestas tendientes hacia el exterior, balanceadas por una fuerza interna de resistencia... 4) El uso del piso como nivel de acción dramática.” (Filomarino, 1986:31). Cada uno de estos principios, aunque muy poco mencionados por Edith los fuimos interiorizando en los ejercicios que nos planteaba nuestra profesora. Edith de alguna manera recalca que la presencia, la apropiación y el equilibrio del bailarín se encontraban en el centro y que ese centro se podía trasladar, pero procurando su permanente estabilización y para ello utilizábamos la técnica de Graham que consiste básicamente en la contracción y la explosión a partir de la respiración. De estas contracciones es que se despliega la seguridad en el escenario, la presencia ante el público.

Teniendo el calentamiento, la técnica de balé y de danza contemporánea, Edith proseguía a enseñarnos la funcionalidad de estos ejercicios: la dramaturgia de la danza. Para entender con mayor profundidad esta cuestión de la dramaturgia de la danza tuve la oportunidad de asistir a un taller de Edith fuera de la sede del Colectivo. El taller se llamaba

“Creación, folclor y comunidad” y fue dictado en agosto de 2018 en la Casa de Igualdad en la localidad de Puente Aranda. En este taller asistieron bailarines profesionales o en proceso de profesionalización, profesores, o simples personas interesadas en el tema del taller. La dinámica en este taller fue la misma que hacía Edith en Abya Yala con la diferencia que la exigencia era para bailarines y se hacía más énfasis a la dramaturgia de la danza.

Entendí como dramaturgia de la danza a las posibilidades del movimiento corporal para contar una historia con un propio personaje, con una propia emoción, con un propio contexto. La dramaturgia de la danza no se necesita de gestos faciales ni de la palabra. Digamos que son las diferencias más evidentes con el teatro. Pero si no se puede hablar y no se puede gesticular con la cara entonces ¿cómo expresar una emoción, un contexto y un personaje? ¿cómo decir que soy un anciano de alguna vereda de algún municipio del caribe colombiano en pleno conflicto armado? ¿cómo expresar con la danza que soy una niña huérfana, un obrero, un profesor, una doctora o un estudiante? Edith nos revela el secreto: la música. La música por sí sola nos puede dar el contexto. No es difícil la idea, si me ponen música colombiana pues me voy a ubicar en el territorio conocido como Colombia y si de esa música el género es carranga me ubicaría en el departamento de Boyacá, un género muy común para representar al campesino cundiboyacense.

La primera tarea que pidió Edith es traer un personaje. Este personaje debía tener un nombre, un quehacer, una edad, etc. El reto era que solo lo podíamos exponer a través del baile. Me decidí por interpretar a un anciano de algún municipio de Cundinamarca. Para corporizar a un anciano me decidí a exponer todos los estereotipos de la vejez como la senilidad. Al momento de presentar mi personaje Edith encontró muchas fallas en la forma en que yo quería representar mi personaje. Se me pasó la mano con el teatro y era evidente que era un anciano, no utilicé ningún gesto facial, aunque fue muy difícil tener una cara neutra mientras trataba de decir que era un anciano. Encorvé mi postura y hacía la mímica de tener un bastón y llevar un costal; me sobaba la espalda como si me doliera todo el tiempo, y todo esto mientras hacía movimientos muy lentos y delicados.

Lo primero que me dijo Edith es que la tarea era bailar el personaje y no teatralizarlo. En ningún momento yo baile; uno no baila con un bastón o con un costal, uno baila con las extremidades, con el centro, con la disociación, con la espalda. Algo que si tuve en cuenta es

la velocidad del movimiento y la curvatura de la espalda. Digamos que sí estaba en una posición adecuada para representar a mi personaje, pero no bailé. Cuando Edith nos habla de la teatralización de la danza habla de usar las técnicas de este arte para presentar al personaje. Para ello el bailarín debe planear las acciones, su posición corporal central, la velocidad de los movimientos y, si es el caso, contar una historia o al menos tener un punto inicial y un punto final. Siguiendo estas indicaciones de la profesora todos nos pusimos a la tarea de mejorar nuestro personaje. El mayor reto de la actividad fue encontrar el movimiento más receptivo para el público. Ya tenía claro que debía bailar con la curvatura de mi espalda y realizar movimientos lentos; lo demás lo deseche. Ya no era un abuelo con bastón, aún tenía el costal, pero era más bien un juego de brazos intercalando el costal entre el hombro derecho y el hombro izquierdo. Mis pies estaban unidos, los talones se tocaban y realizaba una pequeña caminata hacia adelante y hacia atrás, me movía en círculos, descargaba el costal y sobaba mi espalda, pero esta vez con el mismo ritmo de mi cuerpo; no solo me fijaba en la zona lumbar, exageraba el movimiento y ese tacto de la mano con mi espalda se esparcía hasta sobar toda mi pierna. Todo esto se acoplaba mucho mejor al ritmo de una canción. Cuando empezó a sonar una especie de bullerengue, todos bailamos nuestro personaje, pero siguiendo el ritmo y la musicalidad de la canción.

Teniendo este personaje, Edith dividió el salón en dos grupos y a cada grupo les planteó una situación y debíamos resolverla a partir de: una coreografía practicada durante las cuatro sesiones, nuestro personaje y nuestra propuesta de canción. Todos debíamos hacer la misma coreografía. El reto que nos ponía Edith era realizarla a partir de nuestro personaje y a partir de la situación planteada. Entonces si mi personaje era un anciano, mi expresión corporal en la coreografía debía dar la sensación de que la bailaba un anciano. La canción que elegimos era una especie de bullerengue y la situación que nos planteó Edith era el conflicto armado colombiano. La historia que contamos relataba la muerte de una niña víctima de un conflicto, donde su madre conmemoraba su pérdida a través de un baile que realizaba ella y personas allegadas a ella, como los habitantes de un pueblo. En ciertos momentos hubo improvisación, pero pudimos conectarnos en el momento de presentar la muestra en el último día del taller.

La muestra tenía una combinación interesante entre danzas del caribe colombiano y del norte de Bolivia conectadas con algunas bases de la danza contemporánea. Los pasos de bullerengue se utilizaron para dar el contexto en que se diseñaba la historia. Se utilizó para dar la introducción, contar el caos en el que se encontraba el pueblo, el desespero, el estrés. Después se produjo un silencio donde la niña moría. En ese espacio utilizábamos movimientos contenidos y lentos, todos observando el cadáver, habíamos dejado de bailar desesperadamente por nuestras vidas y la madre empezaba a bailar para conmemorar la muerte de su hija. Para esto, la coreografía que propuso Edith originalmente partía de unos pasos dancísticos del ritual “Tinku” del norte de Bolivia. En un principio la aprendimos con la canción Tuna Papita utilizada para este ritual. Todos nos aprendimos la coreografía. Edith lo que hizo fue darnos un contexto y poner la coreografía a marchar con otra musicalidad, con otra emocionalidad. Ya no se bailaba con el ritmo de Tuna Papita, ni con la intención ritual de estos pasos sino una intención desgarradora para la pérdida de una madre.

La dramaturgia de la danza que nos comparte Edith está hecha para contar una historia utilizando todos los recursos posibles de este arte. En este taller entendí que una coreografía, un estilo de baile o una técnica están aferradas a la dramaturgia de la danza, a la intención que quiera darle el o la artista. Para la dramaturgia de la danza el baile del ritual “Tinku” se puede desprender de su intención original ancestral o cultural para ser parte de la intención creativa del artista y poder utilizarlo, por ejemplo, como el enojo de una madre al perder su hija.

Esta cuestión de la dramaturgia de la danza es la que Edith trata de enseñar en el grupo de jóvenes de danza contemporánea en la sede de Abya-Yala. Realizaríamos montajes teniendo en cuenta las diversas danzas que practicábamos en los entrenamientos. Fueron específicamente dos muestras que pudimos desarrollar durante los seis meses de mi inmersión en campo.

Al final de toda la clase Edith proseguía con el agradecimiento al cuerpo o la meditación. Todos nos acostábamos boca arriba con las articulaciones totalmente relajadas. La profesora ponía de fondo una música para relajarnos y emprendía un discurso con el fin de decirle a nuestros cuerpos que se aflojen, que pasen a otro estado, que el entrenamiento ha terminado. Por mi parte me daba cuenta de mis pulsaciones en mi pecho, el ardor en mis

pies, el sudor de mi espalda y de mi cabeza. Era consciente del esfuerzo que había hecho durante las dos horas de clase, hacía que mi mente se concentrara en sensaciones que pocas veces siento en mi día a día. Mi pregunta es ¿Por qué era necesario esta meditación? Pues para cultivar nuestros cuerpos hay que tener en cuenta que “este es un organismo y no una máquina que puedes explotarla cuantas veces quieras” (Conversación con Edith, junio 9 de 2018). De manera que para Edith y para Abya-Yala el cuerpo es asumido como un territorio sujeto a experiencias que hay que estimular para agenciarlo y darle su lugar político en la sociedad. El discurso de Edith juega un papel muy importante en este aspecto ya que mientras nos decía que debíamos relajarnos, sentir todo nuestro cuerpo, concentrarnos en nuevas sensaciones corporales, también nos inculcaba unas ideas con respecto a lo sagrado que son nuestros cuerpos y el respeto que debemos darle para permanecer en armonía. No solamente crea un entorno y una experiencia en nosotros, también nos dice cómo integrar y asumir esa experiencia en nuestros cuerpos¹⁰.

Y por último no puedo pasar por alto los exigentes estiramientos que dirigía Edith. Las razones son más técnicas: el cuidado de las articulaciones y afianzar la elasticidad de nuestros cuerpos. Pero, aunque sus razones eran técnicas, al momento de los estiramientos latía el sentimiento colectivo del dolor, cada uno en sus límites, pero compartiendo una empatía colectiva.

Nos enfrentamos a los escenarios: el artivismo vivo del grupo de jóvenes de danza contemporánea

La primera muestra en que participé era una forma de exponer el trabajo que hacía Edith con el grupo de Jóvenes. Trataba de pasos básicos de balé, una coreografía del mapalé y por último una muestra de danza contemporánea. El balé evidenció el carácter profesional que tienen las clases de Edith, el mapalé toma ese carácter folclórico, ese atractivo tradicional

¹⁰ Para esta parte me apoyaré en Francisco Peral sobre su texto “Cuerpo, cognición y experiencia: embodiment, un cambio de paradigmas” donde nos habla del concepto de *embodiment* como una yuxtaposición entre el esquema corporal (operación del cuerpo) y el modelo conceptual antropomórfico (aplicación del cuerpo para la proyección semántica) (Peral, 2017). De manera que el entrenamiento que imparte Edith tiene intenciones para experimentar una experiencia (esquema corporal) y también para apropiarse de conceptos como el dolor o el cuerpo como territorio de cultivo (aplicación del cuerpo para la proyección semántica)

de las danzas colombianas y su forma de danza contemporánea como su cualidad distintiva como colectivo artístico.

La muestra de danza contemporánea era una creación de Edith a partir de lo que querían exponer los bailarines. El tema era muy sencillo, la furia y la lujuria. La muestra contaba la dicotomía que existe entre estos dos pecados capitales y lo cercanos que pueden llegar a ser. Los pasos contemporáneos reflejaban estos pecados. La furia, representada por mi compañero Gabriel estaba compuesta por pasos bruscos y quebrados. La lujuria representada por mi compañera Manuela eran pasos delicados, que acariciaban el cuerpo, eran más contenidos. El grupo se separó en esos dos bandos siendo las lujurias las de pantalón rosado y la furia las de pantalón azul (al cual yo pertenecía):



Fue muy importante esta primera muestra ya que había sido la primera vez en enfrentarnos al escenario y al público. Solo aquel que se ha enfrentado a un escenario sabe la adrenalina y los nervios previos a la presentación. Ese sábado recuerdo que desde las cuatro de la tarde estuvimos preparándonos para la función. El trabajo que teníamos que hacer entre todos era la organización del espacio en donde íbamos a bailar, arreglar el vestuario de las diferentes coreografías, maquillaje y practicar los pasos de las diferentes coreografías.

Para las tres coreografías debíamos utilizar un vestuario diferente. Para el balé todos debíamos usar leggings negros y camisa esqueleto; para el mapalé diseñamos un traje rudimentario con costales, las mujeres hacían un traje de dos piezas, el taparrabo y para cubrir el pecho y los hombres solo utilizábamos el taparrabo; para la danza contemporánea el Colectivo nos prestó los pantalones que se pueden apreciar en las anteriores imágenes utilizando el esqueleto del balé. Entre todos nos ayudamos para que cada uno y una de nosotros estuviera bien preparado para todas las coreografías. En cuanto al maquillaje, era la primera vez que yo me aplicaba base en mi vida y para varios de nosotros también era una

nueva experiencia. Aquella que sabían del tema ayudaban a los inexpertos para después pasar por la mano de Edith para finalizar el maquillaje artístico con figuras en la cara.

Desde lo anterior comprendo que hacer parte de este Colectivo es un ejercicio que cruza muchas directrices, que además de encontrarse en los entrenamientos y en el escenario, se encuentra en el apoyo mutuo entre los bailarines y la profesora para el desarrollo del grupo y el fortalecimiento del Colectivo. La primera directriz que sostengo es la **directriz contributiva** que tienen los estudiantes al momento de ser parte del grupo de danza contemporánea. Para varios de nosotros la forma de contribuir las enseñanzas de la profesora Edith es demostrando lo aprendido en el escenario. Para otros se traduce en el compromiso con el grupo ya que cada bailarín adquiere unas responsabilidades que implican la presencia constante en los entrenamientos, en los ensayos y la participación en las muestras. Cabe decir que estas responsabilidades se vuelven aún más importantes de asumir cuando todos los bailarines del grupo estamos por nuestra propia voluntad, sin ninguna restricción, sin ninguna obligación, sin ninguna clase de compromiso. El compromiso, pienso, se fue adquiriendo a medida que se asistían a las clases, a medida que íbamos reconociéndonos en nuestros compañeros, en lo importante que se podía convertir una presentación para nosotros y sobre todo en nuestra pasión compartida por la danza. Y otra forma de compromiso fue inspirado por nuestra profesora Edith a quien le debíamos esos entrenamientos y esas nuevas motivaciones para ser parte de Abya-Yala.

Otra forma de contribuir es participando en los eventos comunales que ofrece el Colectivo Abya-Yala en la sede: asistir a sus obras, a las muestras de los otros grupos, a la cena navideña, a hacer parte de la comparsa. Es muy importante para el grupo base del Colectivo generar una apropiación integral entre sus participantes para fortalecer el proceso comunitario. Lo ideal es que jóvenes, señoras y niños se integren para saber a qué clase de colectivo pertenecemos y qué grande puede llegar a hacer.

Existe también una **directriz retributiva** que no requiere necesariamente de un trabajo artístico únicamente. Varios de las personas del grupo ayudábamos al Colectivo en diferentes actividades, sobre todo en logística, en organizar la sede del Colectivo, en ayudar a transportar trajes, el equipo de sonido, acomodar los zancos, barrer, trapear, lavar, acomodar, en resumen, ser muy diligentes en lo que haya que hacer.

Varias veces estas directrices se practicaron en un mismo espacio y en un mismo evento. Son estas las que alimentan el desarrollo del Colectivo como un lugar y un grupo para la creación artística y para los procesos sociales. En campo lo evidencí sobre todo en los días movidos de noviembre y diciembre donde pudimos experimentar varios escenarios con la segunda muestra del grupo.

Ya para la segunda muestra habíamos adquirido un poco de “cancha”, como decía Edith, para podernos defender en el escenario y ante el público. En varios aspectos nosotros teníamos mucha fe en la segunda muestra, ya teníamos la ventaja de haber generado pequeños vínculos en el grupo y ya reconocíamos nuestro ritmo de trabajo. Esa fue una observación personal ya que mi inmersión al campo fue muy rápida para haber participado en la primera muestra a principios de julio.

La segunda muestra, a diferencia de la primera sí tiene una historia lineal, es decir que no tiene coreografías separadas, sino que todo es una historia. Para esta, Edith de nuevo nos dio la libertad de escoger el tema. Para ello Edith nos sentó a todos en mesa redonda encima de las placas de plástico y todos empezamos a compartir ideas. Para la siguiente clase Edith escogía el tema que más gusto y que más se compartió en la mesa redonda. Pero ese tema era un prototipo para saber por dónde empezar; a medida que se desarrollaba la muestra, el tema se fue moldeando y adaptando al grupo.

La muestra final tuvo un estilo cómico y heroico que en lo personal gusto mucho. La música con la que empezamos a bailar fue una electrónica. La idea con esta música era interpretar a personajes de la “alta alcurnia”: modelos, empresarios, divas, etc. Entrábamos al escenario imponentes y muy sofisticados. Hacíamos dos filas y los primeros bailarines que se hacían al frente de las filas posaban para el público y luego se acomodaban en el espacio y así sucesivamente hasta que los dos últimos de la fila se acomodaran.

De la nada la música cambiaba y se empezaba a reproducir una carranga de Jorge Veloza. La música se entraba en los cuerpos de algunos bailarines y empezaban una coreografía de carranga mientras otros bailarines se juntan en el centro del escenario y veían con desprecio y desconfianza los bailarines de carranga. Terminan la coreografía de carranga y vuelve la electrónica a incorporarse en todos los cuerpos de los bailarines. Para la segunda vez que aparece la carranga, esta penetra en más bailarines. La carranga actúa como un

estímulo para desligarse del trance de la electrónica. Y así dura unas tres veces más entre la electrónica y la carranga. Cada vez que aparecía la electrónica corporizábamos al modelo, cada vez que aparecía la carranga corporizábamos al campesino. Era como un versus entre estos dos personajes a ver quién controlaba por completo al bailarín.

Empezaba otra carranga, pero esta vez tres bailarinas se apropiaban del escenario con traje de campesinas. Cuando llegaban al escenario los otros bailarines huían de las campesinas con desconfianza y temerosos. Las campesinas se posicionaban como un triángulo, miraban a los lados donde se encontraban los bailarines y les coqueteaban con la mirada y empezaban a bailar. De repente, en un punto se empiezan a acercar a los bailarines de los extremos que aun corporizaban a los modelos, después se iban para el otro lado. La seducción de las bailarinas era tal que uno de los modelos lograba salir del trance y empezaba a bailar carranga, y así se les iba transmitiendo a los varios de los bailarines. Aquellas modelos que no salían del trance luchaban por recuperar a aquellos que habían empezado a bailar la carranga, trataban de absorberlos de nuevo. Y de nuevo aparecía la electrónica y ahora con más fuerza. Desplazábamos a las campesinas y los modelos nos apoderábamos del escenario.

Las mismas bailarinas de las campesinas reaparecían en escena, pero ahora con un traje de listones de colores agarrados a una camisa negra de esqueleto y una pantaloneta negra. Se ponía en silencio el escenario y la canción de “Tuna papita empezaba a sonar”. Las tres bailarinas comenzaban a bailar el ritual “Tinku” y los modelos se iban apartando hasta que ellas tres quedaban solas en el escenario bailando. Reaparecíamos los bailarines con el traje de listones a acompañar a las bailarinas; la danza Tinku se había apoderado de todos los cuerpos de los bailarines hasta el final de la muestra.

Con esta escena el grupo se presentó en varios escenarios. El estreno de esta obra se dio en la apertura del Primer Encuentro de Danza Comunitaria Joven en la Universidad de Antonio Nariño. Este evento fue organizado por el Colectivo Abya-Yala la cual duró un fin de semana. El sábado era la apertura en donde participamos como la muestra de la danza que enseñaban en el Colectivo. Después de la presentación se impartió un conversatorio sobre la danza comunitaria con aquellos jurados y personas que nos vieron bailar por primera vez la muestra.

En esa primera muestra tuvimos problemas con la música. Había partes en donde la música electrónica duraba más de lo que debía durar y tuvimos que improvisar varias partes. En varias ocasiones nos perdíamos. El problema de ese entonces es que era la primera vez que bailábamos con la pista editada y terminábamos una parte de la coreografía y la música seguía sonando. Fue un poco frustrante para el grupo ya que llevábamos dos meses preparando la muestra.

La segunda presentación se hizo el siguiente día ya en el festival de danza comunitaria en el barrio Las Cruces, En este festival fue donde vía con mayor claridad las directrices retributivas y contributivas. Entre todos colaboramos para la instalación de los equipos, del escenario y las actividades programadas. El Colectivo Abya-Yala invitó a más colectivos de danza para poder participar. Nos instalamos desde las diez de la mañana en frente de la plaza de Las Cruces donde colaboramos con los comerciantes para incentivar la venta en la plaza. Hubo zanqueros, break dance, agrupaciones musicales, danza folclórica y danza contemporánea. También hubo momentos de fiesta en donde bailábamos todos con todos. Disfrutamos de un buen almuerzo dentro de la plaza.

EL grupo se presentó a la una y media de la tarde. Mientras pasaban los grupos nosotros nos encontrábamos detrás de la plaza practicando los pasos de baile. No podíamos agobiarnos por la presentación del día de ayer. Teníamos que reaccionar rápido en el momento de la improvisación. En esa muestra fue donde Lidia y Tatiana improvisaron una parte de la muestra que después se adhirió a la coreografía. En el momento en que salen las campesinas y ahuyentan a los modelos, al terminar la coreografía se suponía que de una pista cambiaba a la música electrónica, pero la carranga seguía y no paraba, Lidia decidió dejar su papel de modelo y empezó a bailar la carranga con las campesinas. Todos seguimos la idea. Sebastián y yo seguimos la idea y también dejamos nuestro papel. Tatiana por su parte fue sorprendente su improvisación ya que agarró a Lidia prohibiéndole bailar la carranga y ella de nuevo adaptó su personaje de modelo. Ese juego duró lo suficiente para que el público entendiera lo que estaba pasando y para darnos tiempo de continuar con la coreografía practicada.

Las siguientes presentaciones que tuvimos fueron invitaciones para participar en festivales, en eventos barriales y en conversatorios universitarios. Fueron en total cuatro

presentaciones después de habernos presentado el domingo en la plaza de Las Cruces. La siguiente fue el 15 de noviembre en la Universidad Distrital, sede de La Macarena. Fue una invitación como apoyo al Paro estudiantil de esos días y una oportunidad para exponer el proceso formativo del Colectivo con las personas que participan en él y las dinámicas y temas de las obras del grupo base. El siguiente escenario fue una invitación al festival de Voz del partido comunista; se realizó en el INEM de Kennedy y estuvimos presentándonos en el escenario principal. La penúltima se realizó en la Sede del Colectivo como parte de un compartir y un reconocimiento con los otros grupos del colectivo. Y por último nos invitaron al barrio Compartir en la localidad de Suba como parte de un espectáculo navideño para jóvenes y niños venezolanos.

En cada uno de estos escenarios aprendimos varias cosas. Entre muchas de ellas estuvo la improvisación. Después de varios ensayos, fallas en el sonido, diferentes áreas de escenarios y un relativo número de bailarines (porque no todos podían participar en las muestras debido a cuestiones laborales, académicas o personales) no podíamos dejar caer la muestra; debíamos crecer en el escenario, como nos decía Edith, y no dejarnos ganar por los nervios previos. La improvisación llegó a nosotros como una necesidad de explotar nuestra creatividad. Lo que facilitó esto fue el reconocimiento previo de nuestros cuerpos y nuestro desarrollo empático con nuestros compañeros en los entrenamientos.

Los pilares del colectivo y su transversalización en el grupo de danza contemporánea de jóvenes

Para terminar este capítulo quiero enfocarme en el proceso que tuvimos en el grupo de jóvenes y para ello utilizaré como guía los pilares del colectivo para retroalimentar nuestra participación, nuestros logros y lo que debemos tomar en cuenta para la continuación del proceso.

Recordemos cuales son los tres pilares del colectivo: (I) solo se necesita el cuerpo y la disposición para bailar, (II) el arte como herramienta contestaria. (III) el arte para la transformación social. A partir de mis propias experiencias, siendo parte de este grupo y compartiendo nuestras vivencias, se puede decir que hubo pilares que tuvieron mayor énfasis que otros. De alguna manera todos tenían una importancia como parte del proceso integral que ofrecía el colectivo, pero fue inevitable el énfasis en unos que en otros. La primera

explicación que doy sobre esto está relacionada con el tiempo que tuvimos para ser fracturados por el proceso integral de Abya-Yala. Hay que recordar que solo fueron seis meses los cuales tengo información y en ese corto tiempo fue un reto para el Colectivo dar cuenta de todos los objetivos de su proceso y, más aún, interiorizarlos y apropiarse de ellos. Sin embargo, me encuentro (desde un punto de vista reflexivo) satisfecho por el trabajo que logré hacer con el grupo y por todas las experiencias aprendidas en los entrenamientos y en los ensayos.

Solo se necesita el cuerpo y la disposición de este para bailar. Entre los tres pilares del Colectivo, este fue el que más se desarrolló durante esos seis meses. Primero que todo, la mayoría de nosotros compartíamos el gusto por el baile. Había unos compañeros, como Gabriel, cuyo interés al principio fue las exigencias físicas que proporcionaba Edith en los entrenamientos y a medida que se iba adentrando en el grupo, el entrenamiento físico pasó a ser parte de una serie de aprendizajes para el reconocimiento de las capacidades de su cuerpo. Para Mery como para Ana tomaban este espacio como forma de descansar de sus rutinas laborales y de compartir un espacio diferente al cotidiano. Sebastián estaba interesado en la danza contemporánea, aunque en un principio se le hizo muy difícil, pero para el segundo semestre era considerado uno de los mejores bailarines que tenía el grupo. Lidia, Luisa y yo compartimos varios puntos de vista con respecto a la participación en el grupo de jóvenes; por un lado, sabíamos que la primera motivación que teníamos era el baile, la segunda motivación (que tiene una relación muy estrecha con la primera) era Edith y su fuerza para impulsarnos a imponernos en el baile y en los escenarios y la tercera era apoyar el proceso de las escuelas. Conversábamos varias veces sobre lo importante de seguir en el proceso e inspirar y convocar a más jóvenes para mantenerlo vivo. Así y cada uno de nosotros explorábamos nuestras motivaciones, pero a la larga se centró en el entrenamiento y en los ensayos de Edith respectivamente.

El entrenamiento no paró en ningún momento, solo hasta diciembre cuando el Colectivo cerraba puertas por las vacaciones de fin de año. La motivación que Edith nos proporcionaba daba para realizar lo que nos proponíamos sin sentirnos sujetos a realizarlos como un deber sino como un querer. ¿Por qué hago énfasis en el entrenamiento? Por qué a la mayoría de nosotros nos enamoró la metodología de Edith, su ritmo, su paciencia, su

rigurosidad, su exigencia. Hubo algunas sesiones las cuales Edith no podía estar presente y debía estar al frente alguien del grupo base, por lo general Indira y aunque Indira tenía técnica y eventual pedagogía, el ritmo de la clase era diferente para muchos estudiantes y estaban acostumbrados a los alaridos y a la expresión corporal de Edith. Es difícil describirlo, pero se extrañaba el regaño de Edith, la forma en que nos corrige la postura y el movimiento y sobre todo sus intensos calentamientos. Era tal el carisma de la profesora que a veces nos preguntábamos si íbamos por la danza contemporánea o por Edith.

Hice este énfasis en el entrenamiento porque para entender el primer pilar del colectivo debemos entender que la disposición de ese cuerpo se materializa en los avances que teníamos progresivamente en las clases. La disposición del cuerpo es la disposición para el entrenamiento, para superar los límites físicos y mentales; límites que cada uno daba cuenta de sí mismo. Estos límites fueron varios. En cuestiones físicas: la flexibilidad, la expresión corporal, la resistencia y la musicalidad; en cuestiones mentales: la confianza, la creatividad, la improvisación. Edith tenía en cuenta el progreso de cada uno de nosotros, algunos más rápido que otros, otros más pacientes pero efectivos. Lo que sí no podía tolerar la profesora es no ver un esfuerzo por romper esos límites. La idea de los cuerpos heterogéneos en el baile no implica hablar de mediocridad. Lo que implica es que no se les puede medir con las mismas exigencias a todos los cuerpos, pero cada cuerpo reconoce sus límites y es deber de cada uno entrenar para poderlos superar.

El arte como herramienta contestaria. Este pilar en el grupo de jóvenes se notó en los temas que tratábamos en las muestras, sobre todo en la segunda puesta en escena. Logramos ejercer ese cierto grado de responsabilidad que tienen los artistas con respecto a cuestionarse y dar cuenta de fenómenos emergentes y cotidianos de la sociedad. Aun así, el grupo no se involucró de lleno a tomar una posición o defender una idea. Pero es de esta clase de pilares a los que me refiero cuando hablo de que el factor tiempo es inevitable. Debe haber un desarrollo, un proceso consciente y paciente para generar esa responsabilidad del artista frente a su público. Y no es un proceso que lleve meses sino años de trabajo constante. Para la muestra se encuentra el mismo grupo base del Colectivo que, teniendo una experiencia ya casi de diez años, no paran de aprender y de sobrellevar esta responsabilidad que cada vez se torna más compleja, pero a la vez más sólida.

El arte para la transformación social. En este último pilar me di cuenta de que esa transformación social comienza a darse desde lo personal y desde lo colectivo. Ambas hacen parte de un proceso por el cual el Colectivo ha abogado desde los inicios de las escuelas artísticas: “generar ‘ese algo’ y darse cuenta de que al participar en el proceso está engendrando una alteración (por más mínima que sea) de su existencia” (Entrevista Natalia 7 de noviembre de 2018).

De manera que la transformación se encuentra en el reconocimiento de nuestros cuerpos. Este reconocimiento se da cuando se es consciente del movimiento corporal, cuando reconoce los límites de su cuerpo, cuando encuentra oportuno hacer la meditación y los estiramientos para cuidarlo y cultivarlo. Al generar este reconocimiento en cada uno se fue desarrollando la confianza y el respeto por el otro bailarín. Es muy extraño explicar esto, pero, desde mi perspectiva, cada vez que estábamos en un ensayo o en el escenario, las heterogeneidades entre nosotros compartían una armonía. Al estar todos con el mismo ritmo, al saber las exigencias que demandaba Edith, compartíamos una misma empatía materializada en el agotamiento y el dolor después de un arduo trabajo con la profesora.

De igual forma, tuvimos que hacer varias reflexiones colectivas para saber qué queríamos contar con nuestra danza. Con solo esos esos ejercicios reflexivos nos damos cuenta de que nosotros, al ser el emisor del mensaje también nos volvemos nuestros propios receptores y generamos opiniones propias con respecto a un tema en particular. Un ejemplo de ello es haber pensado en tratar temas latentes como la desaparición y el asesinato de líderes sociales. Este mismo ejercicio de buscar un tema para las muestras también nos pone a la vanguardia de lo que está pasando alrededor de nosotros y como consecuencia experimentamos alteraciones en nuestra forma de asumir el mundo.

Conclusiones

Quisiera concluir esta tesis respondiendo a mi pregunta general y dando unas pequeñas reflexiones con respecto al Colectivo y los posibles futuros enfoques que deja abierta esta investigación.

¿De qué manera se construye el proyecto del Colectivo Artístico y Cultural Abya-Yala?

Teniendo en cuenta los pilares del Colectivo (solo se necesita el cuerpo y la disposición para bailar, el arte como herramienta contestaria y el arte para la transformación social) puedo entender que este grupo se está construyendo continuamente. Claramente debe existir un grupo base que esté liderando los itinerarios que demanda Abya-Yala. La gestión de las actividades, el llamado a nuevas personas, la búsqueda de presentaciones y la visualización del grupo es un trabajo permanente y que probablemente traigan conflictos internos y desacuerdos pero que al final ante cualquier circunstancia debe prevalecer el proyecto. Y todo lo anterior con el fin de despertar la curiosidad en las personas para obtener nuevos integrantes y que a su debido tiempo se reconozca el trabajo integral del Colectivo.

La danza contemporánea en esta construcción es asumida como una herramienta para darle identidad al grupo y para intervenir directamente en las personas. Se puede considerar un constante del proyecto en tanto *modus operandi* de Abya-Yala pero que también está sujeta a transformaciones. Recordemos que el sello del colectivo es el diálogo entre esta danza y danzas folclóricas colombianas e indígenas. Esta construcción la hacen a partir de la exposición de sus propuestas artísticas y de sus enseñanzas en las escuelas.

Los pilares en la práctica se difuminaban, sobre todo el primer y el tercer pilar. Esta difuminación es la que yo llamaría el *artivismo vivo* o lo que conoce Aladro, Jivkov y Bailey como *artivismo educativo* o con funciones educativas¹¹. El entrenamiento estaba enfocado

¹¹ A partir de unos talleres realizados en compañía de De-Gonzalo y Pérez-Prieto llegaron a cuatro funcionalidades que tiene el artivismo en la educación: "1) El artivismo integra al individuo en la construcción simbólica de la realidad, alejándolo de las posiciones pasivas a las que la comunicación global, las tecnologías digitales o la publicidad y el adoctrinamiento político le conducen... 2) El artivismo genera en las personas lenguajes para expresarse, convirtiéndose en emisores, y no solo receptores de mensajes...3) El artivismo es una alfabetizadora ética social, que lleva a una «autonomía no individualista» de la persona... 4) El artivismo garantiza, por último, la integración del individuo en una construcción de los espacios y

para desarrollar unas habilidades artísticas en nuestro cuerpo mientras hacíamos conciencia del movimiento, nos percatábamos de nuestros límites y reflexionábamos acerca del contenido de nuestras obras. Hay que recordar que el activismo lo que importa más es el proceso por el cual los artistas pasaron para realizar la obra. De esta manera los entrenamientos además de condicionar nuestros cuerpos, nos hacía interiorizar de nuestra agencia y nuestra incidencia en la sociedad. El activismo empezaba desde que asumíamos nuestro lugar en el grupo de danza contemporánea. Seguía latente cuando superábamos conflictos en grupo (la desconfianza) y podíamos colaborar entre nosotros para generar esa confianza corporal en el escenario, esa intensificación de los centros y esa dramaturgia de la danza que caracteriza a Abya-Yala. Ese activismo vivo es el que permite materializar las transformaciones sociales por las cuales aboga el proyecto de Abya-Yala. Y es que asumir las heterogeneidades de nuestros cuerpos es dar cuenta de la diversidad en que nos encontramos y trabajar en el sentido empático para resistir la tentación de la homogenización de nuestros cuerpos.

De Edith aprendí que cuando uno baila, más allá de concentrarse en el movimiento es darse cuenta de que uno cambia dependiendo de su disposición. Todos teníamos límites y de alguna manera compartíamos esa empatía. Pero era nuestra decisión si nos proponíamos a superarlos. Debíamos abrazar el dolor de los entrenamientos y darnos cuenta de que cada clase que hacíamos nuestro cuerpo ya no era el mismo.

El carácter gratuito de las escuelas me hacía preguntar por los motivos de cada bailarín para asistir a las clases. La mayoría del grupo gastaba entre una hora y una hora y media para llegar a la sede. Al final todos compartíamos una pasión por la danza, pero siendo sinceros fue la metodología de Edith por la cual todos asistíamos. Esa metodología (y más que metodología diría pedagogía) era la vitalidad de la escuela. Fue hasta finales del semestre que demostramos nuestro sincero interés por el grupo en las presentaciones de fin de año ya que programábamos clases entre nosotros para ensayar las coreografías, sin necesidad de la presencia de la profesora.

contextos colectivos, que es a la vez individual y marcada por la personalidad creadora de cada humano en su distinta capacidad" (Aladro, Jivkova, & Bailey, 2018, p. 15).

Para años posteriores pueden llegar nuevas personas al grupo, puede que algunas se vayan y puede que unas permanezcan. Ese flujo de cuerpos mantiene vivo al Colectivo ya que estos tres pilares se pueden considerar como parte de un proceso social por el cual cualquier persona puede participar siempre y cuando asuma seriedad ante el proceso y tenga en cuenta esas mínimas responsabilidades retributivas y contributivas con el Colectivo

Centros: ejes gravitacionales de Abya-Yala

El grupo base, como venía diciendo, debe ser indispensable en todo momento para el sostenimiento de Abya-Yala. Natalia, Edith, Jose e Indira son los ejes gravitacionales de Abya-Yala. Para este pequeño comentario me permitiré sostenerme en una metáfora con respecto a los centros y al grupo base. Los centros de estos bailarines actúan como soportes del movimiento en la danza, pero también como ejes gravitacionales de errantes en la galaxia de Abya Yala. En ellos gravitan una serie de personas que son atraídas por la fuerza y la motivación de cada uno. En esta oportunidad solo pude vislumbrar el eje de Edith en la escuela para jóvenes. Pero en las demás escuelas giran cuerpos que son atraídos por los demás integrantes. Hasta cierto punto diría que la única escuela que ha formado su propio eje gravitacional es el de las señoras de danza folclórica pero no puedo decir mucho al respecto. Jose tiene su propia metodología de enseñanza en los zancos y tiene un grupo diferente de personas sin una edad establecida pero que comparten el interés por esta actividad. De igual manera el grupo de literatura de Natalia gira entorno a las propuestas de ella con respecto a las sesiones de la clase; diría que aún está en proceso de formación para consolidar mejor este proyecto y se toma como un reto ya que está dirigido hacia los infantes y según Natalia tiende a ser una población volátil en donde a veces van varios y luego van pocos.

Siguiendo esta metáfora, tal vez Edith no sea un errante como los demás, tal vez es un cuerpo celeste en donde gravitan también los errantes. El carisma y la fuerza de Edith que impone en las clases es un reflejo de ella en varios momentos de su cotidianidad. No solo era de esa manera con nosotros, ella también dirige las puestas en escena del grupo base de Abya-Yala con fuerza y motivación. Y si nos damos cuenta, en el primer capítulo la formación de Abya-Yala surgió por una atracción de varios bailarines del grupo base hacia Edith. Edith atrajo a Natalia cuando pertenecía al colectivo Luz de Luna. Cuando se presentaron en la universidad de Indira, ella quedó sorprendida por la energía que transmitía

Edith en el escenario y la motivó a querer ser parte del Colectivo. Y Jose antes de entrar a Abya-Yala ya tenía en cuenta el trabajo que había hecho Edith en Luz de Luna.

Ahora bien, para los tres integrantes no necesita emplear todas sus energías en enseñar o en motivar porque el grupo base debería haber obtenido eso a lo largo de su participación. Sin embargo, hay una clara líder en las sesiones, en foros, en invitaciones, en el momento de representar a Abya-Yala.

Este cuerpo con una fuerza gravitacional inconmensurable es una gran ventaja para el Colectivo ya que vive del tránsito y del interés de otras personas. Hubo varios momentos en que la mayor motivación de la escuela de jóvenes era tomar las clases por la pedagogía de Edith. En lo personal relegaba toda mi energía corporal a disposición de la clase y eso mismo lo sentían mis compañeros, como Sebastián o Lidia. Hubo momentos en que las clases no las podía realizar Edith y eran tomadas por otro integrante del grupo base. En esos momentos se hizo más evidente la ausencia de nuestras motivaciones. No sentíamos la adrenalina del entrenamiento, la satisfacción del dolor o el trabajo para la superación de nuestros límites. Y aunque las clases eran buenas para aquellos que, si estaban interesados en la danza propiamente dicha, para otros se les hacía difícil estimular y complacer sus necesidades con solo la técnica.

Con lo anterior quiero dar cuenta de un trabajo que debe afianzar el Colectivo. Hay que fortalecer los múltiples centros de Abya-Yala. Si el eje gravitacional recae en solo un cuerpo, al momento de su desvanecimiento, de su pérdida de energía, los cuerpos gravitados cambiaran trayectorias y por ende se perderá el tránsito de agentes. Al perder ese tránsito el Colectivo podría sufrir dificultades en cuanto al proceso y los cumplimientos de los pilares. Por esta razón la labor de Abya-Yala es buscar una multiplicidad en los ejes gravitacionales para que al momento de la ausencia de uno los otros sigan generando esa atracción del el Colectivo. Lo ideal es que este trabajo de centros sobrepase la frontera del grupo base y que aquellos que estén participando del proceso como Ana, Tatiana, Fernanda, Mery, Miguel, Michelle, Sebastián, Dalia o Manuela encuentren sus propios ejes gravitacionales en Abya-Yala y se apropien enteramente del espacio y del trabajo realizado con sus compañeros.

¿Qué más hay por hacer?

Me dediqué toda la tesis en explorar a este Colectivo y ver cómo se construye a partir de unos pilares que se materializan en la escuela de jóvenes de danza contemporánea. Por el tiempo de la investigación y el enfoque particular que le quería dar con respecto a la danza se me hizo imposible explorar los otros campos que ofrece el proyecto de Abya-Yala. Siento curiosidad por la pedagogía de enseñanza de los zancos que emplea Jose. Este grupo de zancos se ha venido fortaleciendo con el tiempo y cada vez se encuentran más integrantes interesados por este ejercicio. También siento que explorar el grupo de señoras de danza folclórica me hubiera permitido visualizar otras cosas que me podrían haber aportado a la investigación. Este grupo, con lo poco que alcance a interactuar me parece que se ha solidificado a tal punto que estas mismas señoras han propuesto sus puestas en escena, se apropien de la sede y encuentren un espacio para ellas. Se podría realizar una investigación con respecto a la tercera edad, al género y a la importancia de estos espacios para estas personas. Y para el caso del grupo de literatura se podrían explorar preguntas acerca de la pedagogía infantil, de las razones por las cuales los padres acuden a Abya-Yala y de del propósito social que tiene Abya-Yala con el proceso de estos niños.

Estaba un poco susceptible al tema del género en mi investigación. Desde el principio tuve en cuenta que la mayoría de mis compañeras eran mujeres y también la mayoría del grupo base son mujeres. En cuanto a las investigaciones con respecto a la danza y al cuerpo es un campo que ha sido acogido en su mayoría por mujeres y se ha fortalecido por teorías feministas. Un hombre que esté interesado en escribir y practicar danza contemporánea no es muy recurrente. Podría ser un interesante campo de estudios para trabajarlo desde estos enfoques y preguntarse por la masiva participación de las mujeres en Abya-Yala y la ausencia de los hombres desde la experiencia de un hombre.

Última reflexión

Para finalizar es preciso recordar el motivo de esta tesis. Estaba interesado en abordar desde la antropología a un colectivo artístico que tiene una trayectoria comunitaria fuerte y un proyecto sólido. Quería ponerlos como un ejemplo para aquellos que se pregunten sobre cómo se conforma y se construye un colectivo de este estilo. Estaba enfocado en abordar los conceptos de danza, cuerpo y política sin desligarlos o separarlos; quería verlos desde una

perspectiva integral en el cual estén interconectados o relacionados y que si se veía desde su particularidad se podía perder la esencia del concepto. El reto estaba enfocado en esa integralidad y cómo la antropología podía responder a ello. De manera que esta forma de ver los conceptos genera varios procesos de pensamiento que culminan en la satisfacción de proporcionar un análisis armónico y sujeto a las palabras y la cosmovisión del campo. Es importante que la antropología trate de explicar el campo compartiendo una visión cercana, y si es posible genuina del campo.

Abya-Yala me permitió explorar el cuerpo y la danza con fines sociales y políticos. Sufrí cambios corporales notables, pérdida de peso, aumento muscular, pero sobre todo aprendí a tenerle paciencia a mi cuerpo, a escucharlo, a agradecerle por la rutina. Las heterogeneidades corporales y la forma en que asumíamos el dolor afianzaron mi sentido empático con mis pares. Descubrí una pasión por el escenario, por crear un personaje he involucrarme de lleno en ese momento. Aprendí a desarrollar mi carisma, a apoyar a mis compañeras en momentos difíciles. Sentí la apropiación por el grupo de danza contemporánea y me preocupaba por el nombre al que representábamos. Al principio no entendía el fin de todo este proyecto y gracias a Abya-Yala y a Edith comprendí los alcances que podía tener la danza contemporánea y la versatilidad de este al adaptarse a diferentes géneros musicales y a diferentes estilos de baile tradicionales.

Natalia fue la que me dijo que una persona que entrar a la sede y prender la curiosidad por lo que se estaba viendo y haciendo, de alguna manera activa el sentido de transformación. Ya sea que los tránsitos sean fugaces, Abya-Yala funciona como un espacio para responder inquietudes y formar nuevos cuestionamientos. Y si ese ha de ser la razón de ser de Abya-Yala, en lo personal resolví muchas cuestiones, pero se me duplicó la curiosidad lo cual veo algo muy positivo. Estaré pendiente del proceso de este Colectivo y de sus posibles cambios en el futuro.

Bibliografía

- Aladro, E., Jivkova, D., & Bailey, O. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar*, 26(1), 9–18.
- Bourdieu, P. (1979). La distinción. In *La distinción. Crítica social del gusto*.
- Buschiazzo, S. (2010). Las artes del movimiento en la construcción de identidad individual y colectiva. *VI Jornadas de Sociología de La UNLP*. Retrieved from http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5680/ev.5680.pdf
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes: travesía de una etnografía dialéctica* (primera Ed). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Citro, S. (2011). Cuando escribimos y bailamos. In *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (Vol. 112, pp. 211–212). <https://doi.org/10.1192/bjp.112.483.211-a>
- Colectivo artístico y Cultural Abya-Yala. (n.d.). Colectivo Artístico y Cultural Abya-Yala.
- Filomarino, R. (1986). La técnica de Martha Graham. *Revista de La Universidad de México*, XLI (426), 29–32.
- Islas, H. (1995). *Tecnologías corporales danza, cuerpo e historia* (primera Ed). Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad.pdf* (Paula Mahler, Ed.). Buenos Aires: Nueva Visión SAIC.
- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor* (Primera Ed). Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo* (Primera Ed; P. Malher, Ed.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Levi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural* (primera Ed; V. Eliseo, Ed.). Barcelona: ediciones Paidós S.A.
- López, F. (2010). Aproximación cartesiana a la etiopatogenia de la melancolía: el papel modulador de la glándula pineal sobre las pasiones del alma. *EduPsykhé*, 9(2), 189–220.
- Marchioni, M. (2014). De las comunidades y de lo comunitario. *Espacios Transnacionales*, 3, 112–118.
- Marín García, T., & Salóm Marco, E. (2013). Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 10(1), 49–74. Retrieved from <http://teknokultura.net/index.php/tk/article/view/65>
- Mauss, M. (1979). Sociología y Antropología. In T. Rubio (Ed.), *Revista española de la opinión pública* (primera Ed). <https://doi.org/10.2307/40181731>
- Mead, M. (1993). El papel de la danza. In E. Dukelsy (Ed.), *adolescencia, sexo y cultura en Samoa* (pp. 115–124). Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Martínez, P. (2002). Rama de tamarindo. En *Bonito que canta* [CD]. Colombia: MTM.

- Mora, A. S. (2010a). *El cuerpo en la danza desde la antropología* (Universidad Nacional de la Plata). From <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27179>
- Mora, A. S. (2010b). Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza. *VI Jornadas de Sociología de La UNLP*, 1–20. Retrieved from <https://www.aacademica.org/000-027/644.pdf%0A>
- Orjuela, D., & Rubio, A. (2017). Análisis en Ballet: postura general (posición anatómica inicial). In *Estudios de Análisis del movimiento en danza* (Primera Ed). Bogotá: Editorial UD.
- Parramón, R. (2003). Arte, participación y espacio público. *Models de Participació En Xarxa. Jornades de Innovació Estratègica*, 19–22.
- Peral, F. (2017). Cuerpo, cognición y experiencia: embodiment, un cambio de paradigmas. *Dimensión Antropológica*, 69, 15–47.