





# **Reconstruyendo la experiencia:**

una sistematización  
de la obra *Sin filtro*

---

**María Teresa Buitrago Echeverri  
Paulina Avellaneda Ramírez**

## **ALCALDÍA DE BOGOTÁ**

Enrique Peñalosa Londoño  
**Alcalde de Bogotá**

## **SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE**

María Claudia López Sorzano  
**Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte**

## **INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-Idartes**

Juliana Restrepo Tirado  
**Directora general**

Jaime Cerón Silva  
**Subdirector de las Artes**

Lina María Gaviria Hurtado  
**Subdirectora de Equipamientos Culturales**

Marcela Trujillo Quintero  
**Subdirectora de Formación Artística**

Liliana Valencia Mejía  
**Subdirectora Administrativa y Financiera**

## **GERENCIA DE DANZA**

Natalia Orozco Lucena  
**Gerente de Danza**

Jenny Bedoya Lima  
**Asesora de investigación, participación y redes**

Claudia Angélica Gamba  
**Coordinadora de circulación y participación**

Bibiana Carvajal Bernal  
**Coordinadora de formación y creación y del Programa de Residencias Artísticas (PRA)**

Atala Bernal Chaparro  
**Directora artística de la Compañía de Danza del Teatro Jorge Eliécer Gaitán**

Andrea Álvarez  
**Coordinadora administrativa**

Silvia María Triviño Jiménez  
**Coordinadora de la Casona de la Danza**

Lady Alejandra Pérez  
**Apoyo transversal**

Angélica Sánchez Martínez  
**Apoyo profesional administrativo**

Katherine Morales Acosta  
**Apoyo profesional a la circulación**

Fundación Integrando Fronteras  
Rodrigo Estrada  
**Compilación y edición**

María Teresa Buitrago Echeverri  
**Investigadora principal**

Paulina Avellaneda Ramírez  
**Directora**

María Teresa García Schlegel  
**Tutora**

**Instituto Distrital de las Artes-Idartes  
Beca de Investigación en Danza  
con proceso previo de formación  
Programa Distrital de Estímulos 2018  
Colectivo**

Paulina Avellaneda Ramírez  
María Teresa Buitrago Echeverri  
Nayibe Sánchez  
Cristina Tavera

Ludys Angulo  
Paulina Avellaneda  
Graciela Ibáñez  
Daniel Lagomasini  
Raúl Lagomasini  
Rafael Llanos  
Maryluz Montañez  
Nayibe Sánchez  
Cristina Tavera  
**Equipo Sin filtro**

\*\*\*\*\*

## **Oficina Asesora de Comunicaciones**

Yinna Alexandra Muñoz  
**Asesora de Comunicaciones**

María Barbarita Gómez Rincón  
**Coordinación editorial**

Alejandra Muñoz  
**Corrección de estilo**

Mónica Loaiza Reina  
**Diseño**

David Reyes Durán  
**Diagramación**

Unión Temporal Idartes 2018  
**Impresión**

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes

© María Teresa Buitrago Echeverri

© Paulina Avellaneda Ramírez

Octubre de 2019

ISBN (impreso): 978-958-5487-94-9

ISBN (ePub): 978-958-5487-95-6

Idartes  
Gerencia de Danza  
Dirección: carrera 8 n.º 15-46  
Teléfono: (57+1) 3795750, ext. 3500, 3503, 9103, 3501  
www.idartes.gov.co  
Jenny.bedoya@idartes.gov.co  
Facebook: festivaldanzaenlaciudad idartes  
Twitter: @GDanzaldartes

# **Reconstruyendo la experiencia:**

una sistematización  
de la obra *Sin filtro*

---

**María Teresa Buitrago Echeverri  
Paulina Avellaneda Ramírez**

Beca de Investigación **en Danza 2018**

Alcaldía de Bogotá

# Contenido

Presentación • 9

Introducción • 13

¿De qué se trata esta propuesta? • 13

¿Cómo realizamos la propuesta? • 15

¿Cómo presentamos la propuesta? • 17

Capítulo 1. La inspiración • 21

Buscando un lugar • 21

Diferentes momentos • 23

El camino trazado • 35

Capítulo 2. Laboratorio • 37

Exploración • 37

¿Cómo mostrar, cómo contar? • 41

La creación • 42

El proceso en objetos. La percepción sensible del espacio,  
espacio contenedor, contenido, detonante, mediador • 46

Logros y retos • 58

Capítulo 3. Transformación y primera propuesta  
de puesta en escena: *Entre nos-otros* • 63

De docente, bailarina y creadora a directora • 64

El encuentro: la investigación-creación • 68

*Entre nos-otros* • 71

Capítulo 4. De *Entre nos-otros* a *Sin filtro* • 79

La transformación: una obra abierta • 79

La llegada de nuevos acompañantes • 80

Otros: ritmos, tiempos, espacios, propuestas • 83

Los nuevos objetos • 91

Los ensayos • 93

*Sin filtro* • 94

Capítulo 5. Los artífices de esta historia • 99

¿Quiénes son y qué significa para ellos *Sin filtro*? • 99

Anexo. Infografía • 122

Bibliografía • 125



# Presentación

En 2018, la Beca de Investigación en Danza, con proceso previo de formación del Portafolio Distrital de Estímulos, expandió su alcance a dos líneas de investigación y a dos ganadores: 1) proyectos de sistematización de experiencias: desarrollo de procesos de investigación en torno a la memoria, las cartografías, los procesos de documentación y sistematización, y los ejercicios cartográficos de la danza; y 2) proyectos de indagación teórica o prácticas discursivas en torno a la danza o su relación con otros campos de conocimiento o experiencia.

Estas líneas se postularon como orientaciones para la presentación de los proyectos, y la propuesta *Reconstruyendo la experiencia: una sistematización de la obra Sin filtro* fue una de las seleccionadas por los jurados como ganadora en la línea de sistematización de experiencias.

El resultado de esta sistematización es sin duda una puerta de entrada por la cual la danza establece nuevas coordenadas, esta vez, para comprender(nos) la compleja y fundamental tarea de reconocer y vivenciar la alteridad que nos constituye como seres humanos.

La experiencia compartida por las autoras María Teresa Buitrago Echeverri y Paulina Avellaneda Ramírez parte de un camino académico previo por parte de María Teresa, respecto al tema de la inclusión y del encuentro con el trabajo ininterrumpido de Paulina sobre la inclusión desde la danza, el movimiento, el diseño y la coreografía. Sin embargo, este punto de encuentro inicial —la inclusión— irradia de manera contundente sus reflexiones y el texto que sigue a continuación devela indagaciones determinantes alrededor de la creación colectiva, el lugar de la dirección en el escenario de la experimentación, el tiempo y la incertidumbre en el acontecer del encuentro con el otro, la potencia del cuerpo y el gesto, entre muchas otras.

Sin ocultar las múltiples reflexiones que despierta esta sistematización resalto el llamado que nos hacen las autoras de volver a la pregunta fundamental: ¿cómo relacionarnos?, y de regresar a ella a través de la vivencia del cuerpo y de sus sentidos, donde las identidades no acaban de revelarse y nuestra alteridad se ve atraída y sorprendida por la experiencia de estar juntos creando un nos(otros) que integra en sí mismo la diferencia de cada cual. También se escucha con *atención* aquello que señala *Reconstruyendo la experiencia: una sistematización de la obra Sin filtro*, y que tiene que ver con la pregunta que es necesario hacerles a nuestros formadores artísticos: ¿cómo desarrollar procesos de formación conscientes de las posibles estigmatizaciones de los cuerpos o de las personas y de los paradigmas ajenos a los contextos donde se habita la vida con el saber?

Una vez más la Beca de Investigación en Danza abona el camino del saber de la experiencia y los cuerpos generando nuevos trayectos que hacen cada vez más visible la importancia de la danza y de todas sus formas de manifestación en el devenir social de la humanidad.

**Juliana Restrepo Tirado**  
Directora general Idartes



Archivo Sin filtro, 2016.

*Quien no sistematiza no puede convertir los aprendizajes de la experiencia en conocimientos; tampoco puede compartirlos, contrastarlos, validarlos.*

Francke (s. f., p. 3)



# Introducción

## ¿De qué se trata esta propuesta?

La sistematización de experiencias según Oscar Jara:

[...] es aquella interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí, y por qué lo han hecho de ese modo. (1994, p. 4)

Paulina Avellaneda, como docente del programa de Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que ofrece desde 2013 el curso libre de Danza Inclusiva —que en sus versiones iniciales contó con un grupo importante de estudiantes y personas con diferentes condiciones de discapacidad interesadas en el tema de la danza inclusiva—, después de un recorrido de dos años decidió desarrollar un proceso de investigación-creación en danza que actualmente incluye bailarines aficionados y jóvenes diagnosticados con espectro autista. Este proyecto se gesta en el Semillero de Danza Inclusiva de

la universidad y busca proyectarse después con el apoyo del Centro de Experimentación Coreográfica (CEC), plataforma de la compañía de danza contemporánea y academia Danza Común, que brinda acompañamiento a la creación por medio de talleres y docentes tutores. El objetivo inicial fue desarrollar un laboratorio de creación colectiva, utilizando prioritariamente la metodología DanceAbility (Alessi, 2010). De este laboratorio, con un primer apoyo del CEC, surgió la puesta en escena de la obra titulada *Entre nos-otros*, que luego y a partir de un segundo momento de maduración en el proceso de creación, un nuevo paso por el CEC y el apoyo de nuevos integrantes, dio lugar en 2016 a la creación denominada *Sin filtro*.

La obra *Sin filtro*, desde sus inicios hasta las puestas en escena más recientes, tiene una trayectoria de varios años. A partir de la sistematización de experiencias como metodología de investigación y desde un enfoque autoetnográfico, nos interesó como colectivo reconstruir la experiencia en dos perspectivas; por un lado, la experiencia que involucra los puntos de vista de los participantes sobre lo que ha implicado el proceso creativo, teniendo en cuenta que se trata de un grupo mixto con diversas trayectorias en el campo de la danza. Por el otro, reconstruir las rutas pedagógicas y metodológicas utilizadas con el fin de indagar sobre estrategias que permitan generar procesos pedagógicos y creativos en los que sea posible el trabajo mixto (personas con y sin discapacidad).

Consideramos importante un acercamiento reflexivo al proceso, poniendo en diálogo y compartiendo desde el lenguaje de lo escénico aquello que la convivencia y la experiencia nos cuestionan, como lo enuncian Contreras y Pérez de Lara:

Es la experiencia la que pone en marcha el proceso de pensamiento, pensamos porque algo nos ocurre, pensamos

como producto de las cosas que nos pasan, a partir de lo que vivimos... Necesitamos volver a repensar porque ya no nos vale lo anterior a la vista de lo que vivimos o de lo que vemos que pasa, que nos pasa. (2010, p. 21)

También, debemos seguir pensando, pensando con otros para seguir indagando en las preguntas y reflexiones con las cuales nos hemos encontrado en este camino, tal vez con el deseo de comprender algo más, o simplemente abrir la puerta a otros para compartir lo que fuimos, descubriendo en el encuentro lo que reconocimos del otro y con el otro a partir de lo vivido.

## ¿Cómo realizamos la propuesta?

Al recoger la propuesta de Oscar Jara (1994), y la de Marfil Francke (s. f.), realizamos la sistematización, teniendo en cuenta los cinco tiempos propuestos. El punto de partida se concretó con la beca concedida por el Idartes al proyecto de sistematizar la obra. Desde ese momento definimos con los participantes las preguntas que orientarían la reflexión, las cuales fueron: ¿Qué ha pasado desde que empezó la propuesta de la obra hasta hoy? y ¿qué ha implicado para cada uno estar y formar parte de esta obra? Estas preguntas iniciales se ampliaron para conversar sobre la manera como llegaron al proceso los participantes y cuáles fueron sus aportes.

Con esta guía abordamos el tercer tiempo, tomando como excusa los pormenores que surgieron de las preguntas iniciales que se convirtieron en pretexto para conversar en entrevistas y talleres colectivos, al igual que la clasificación del material audiovisual y escrito existente, la observación y el registro de los ensayos de la obra. Toda esta indagación nos fue mostrando

hallazgos; a partir de estos entramos al cuarto momento de la propuesta de sistematización, que consiste en la reflexión de fondo que nos permitió analizar la información: descomponer, buscar relaciones e interpretar los hallazgos para, con ellos, darle forma al escrito que hoy presentamos.

Partimos de la etnografía, menos como método que como enfoque, de acuerdo con Guber (2001), concibiéndola como una práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como “actores”, “agentes” o “sujetos sociales”). La especificidad de este enfoque es la descripción (Runciman, 1983). Esta descripción es lo que suele llamarse “interpretación” o en términos de Geertz (1973) “descripción densa” que implica reconocer los “marcos de interpretación” dentro de los cuales los actores clasifican el comportamiento y le atribuyen sentido.

Esta narrativa corresponde a una conjunción de diversos elementos que ha tenido este género de investigación en sus diferentes vertientes: *narrative inquiry*<sup>1</sup>, *narrative research*<sup>2</sup> y autoetnografía, según Blanco (2016), pues consideramos que es la manera en la que damos cuenta y sentido a esta experiencia, que nos permite presentarla como un relato secuencial que recoge las múltiples voces de los actores implicados, pero que también reconoce la posición de los investigadores en tanto están inmersos en la interpretación, la acotación y la producción del relato. Buscamos poder aportar con ella a uno de los sentidos centrales propuestos por Estefan, Caine y Clandinin (2016), que consiste en que sus hallazgos se conviertan en conocimiento útil para la práctica; en este caso, para ese reto de

1 Indagación narrativa.

2 Investigación narrativa.

poder encontrarnos con esos otros que nos constituyen y con las maneras como nos es revelada esa alteridad podemos acercarnos y aprehenderla en esas formas diversas de construirnos como humanos. Comparte también el tono autoetnográfico (Blanco, 2012) que muestra en algunos momentos aspectos biográficos de varios de los participantes, pero que se conjuga en un relato multivocal y mezcla su presentación con imágenes, testimonios, reflexiones y conversaciones con algunos autores que han inspirado no solo el camino recorrido, sino la reflexividad del relato producido. En ese orden este es un texto heterogéneo, híbrido, que da cuenta de eso que es *Sin filtro*: una multiplicidad de voces, de encuentros, de posibilidades.

De manera práctica le anticipamos al lector que las entrevistas y reflexiones han sido editadas, por lo cual se evita el exceso de comillas y estas se usarán para resaltar expresiones dentro de la narrativa o citas textuales cuando corresponde a autores externos de los cuales nos valemos para el análisis de esta reflexión. En todo caso, se identifican las voces de quienes testimonian sobre lo que se cuenta; en la mayoría de los casos, se contó con el consentimiento para hacerlo, con la idea de ubicar la polifonía del relato y las diversas experiencias y percepciones que esperamos muestren la trayectoria de la obra en sí misma.

## ¿Cómo presentamos la propuesta?

La narrativa está contenida en los siguientes cinco capítulos. El primero: “La inspiración”, narra los principales acontecimientos que de acuerdo con la reflexión de Paulina Avellaneda, creadora y directora de la obra *Sin filtro*, constituyen las pautas a partir de las cuales se pregunta por la importancia de experimentar

la danza inclusiva. Entrelaza algunas situaciones de su historia personal con otras facetas de su formación profesional y su contacto con la danza contemporánea, la biodanza, Dance-Ability, el diseño, la coreografía y la escenografía.

El segundo capítulo: “Laboratorio”, da cuenta del contexto en que surgió la experimentación que se transforma después en la puesta en escena; presenta las particularidades en relación con la experimentación en el contacto y con diversos objetos y texturas, los descubrimientos y nuevas ideas que surgen a partir de inquietudes compartidas con algunos artistas y participantes.

El tercer capítulo que denominamos “Transformación”, y que es la primera propuesta de puesta en escena de *Entre nos-otros*, muestra cómo, por medio de una beca del CEC, se logra transformar el laboratorio en una puesta en escena que permite concretar el proceso creativo; describe algunos relatos de lo que significó y dónde se presentó. Como punto clave presenta la transición de Paulina, quien pasa de ser docente, bailarina y creadora a ser directora.

El cuarto capítulo: “De *Entre nos-otros* a *Sin filtro*”, cuenta el proceso mediante el cual la primera obra se transformó en la segunda, gracias al tránsito por el CEC y la reflexión que suscita la obra entre quienes han acompañado este proceso de sistematización de la experiencia.

Para finalizar, el quinto capítulo: “Los artífices de esta historia”, busca hacer un justo reconocimiento a quienes han acompañado el trasegar de esta obra, desde sus inicios, incluyendo a quienes participan en ella, al cierre de la reflexión producto de esta investigación y además compartir el sentido que tiene la obra para quienes la interpretan hoy. También, hay un breve resumen en una infografía que cuenta el proceso desde la experimentación hasta hoy.

La sistematización de esta experiencia espera presentar el conocimiento adquirido en este proceso y contribuir a la investigación en danza en Bogotá y a la necesidad de compartir con el público interesado la posibilidad de avanzar en procesos de inclusión social mediados por el arte, en este caso, por la danza.



# Capítulo 1

## La inspiración

### Buscando un lugar

*He tenido delante de mis ojos algo que salta  
a la vista, y todavía no lo veo.*

Coetzee (2003, p. 223)

Conocí a Paulina en 2010; para entonces, yo estaba profundizando en esa búsqueda interminable que ha sido el camino de la inclusión. Conversando y compartiendo nos fuimos conociendo y fuimos inventando cosas que pudieran juntar nuestra historias, nuestros intereses y también nuestros talentos. El mío más cercano a la academia y a la investigación, el de Paulina desde la danza y la exploración de la coreografía y el diseño.

En este trasegar de casi una década hemos hecho diplomados, cursos de formación, talleres y, despacio, tratando de reconocer esos tiempos y ritmos que son

diversos, hemos incursionado en reflexionar y escribir sobre lo que han representado esas experiencias.

En este proceso particular de sistematizar la experiencia de *Sin filtro* asumí el reto de provocar los encuentros, recolectar relatos y experiencias, y construir esta narrativa polifónica. A lo largo de todo este escrito estaré conversando, interpelando, compartiendo.

La reflexión de Coetzee que abre el capítulo es un fragmento del libro *Esperando a los bárbaros* que nos inspiró para tomarnos el tiempo con Paulina de recordar, escudriñar en la historia personal, para hacer conciencia a su manera de eso que para mí en muchas de las ocasiones compartidas con ella es evidente, pero que ella no lograba ver. Con esta intención le propuse que conversáramos acerca de lo que ella considera que es el origen de su interés en la danza inclusiva; después de pensarlo un poco y de hacer gestos con su rostro y con todo su cuerpo, de habitarlo, como es su naturaleza, nos contó:

Yo creo que es como de la música, bueno y puede ser desde atrás, porque es más como de la exclusión ¿sabes?, como ser observado, señalado, ser diferente y siempre estar como en esa batalla de no, yo puedo igual que todos y soy igual que todos; también por eso creo que mis papás me ponían a hacer muchas cosas: usted además puede ser música, y puede ser pintora y puede ser... pero, en la música no pude seguir, me sacaron.

Yo estaba estudiando en el conservatorio de música desde los 5 o 6 años y en el momento en que se deciden los instrumentos, como a los 10 años, terminé haciendo violín. Me sacan de

violín porque yo tenía una mañita con el dedo, entonces ya mi profesor me empieza a decir que yo no ensayaba lo suficiente (era cierto, ja, ja, ja), que tenía que hacer ejercicios solo con notas largas, solo con un tubo de pvc, luego con un esfero, “ya, con esa maña no puedes hacer nada”, entonces hasta ahí llegó esa carrera de ser violinista, ¡me quitaron el violín! Después yo veía que, claro, es que el conservatorio tiene un estilo, un tipo de disciplina, que de repente yo hubiera podido por otro camino haber llegado a tocar violín, pero eso no era, porque era muy cuadrado, entonces yo siento que de ahí empieza esta cosa de “ve, no sirvo”, es como te pueden ir sacando si no cumples con el parámetro ideal y eso hace que salir de ahí me lleve a la danza y la danza me reivindica en un lugar que en el cotidiano no tenía.

## Diferentes momentos

Exploré entonces en las academias de danza, en ese momento ingresé a Triknia Kabelius, en donde tomé clases de *ballet*, *jazz* y danza moderna. Luego inicié más seriamente en el *ballet*; estuve en la academia de Priscilla Welton, y luego estudié con María Teresa García en sus clases del colegio Colsubsidio (Artballet). Yo soy flaquita, los brazos se me pueden ver largos, tengo algo de flexibilidad, tenía el cuerpo para el *ballet*, no peso mucho, soy facilísima de levantar, pero como lo que se está buscando es la belleza, que te admiren, a mí me faltaba eso, no tenía la seguridad para pararme y decir “sí, aquí estoy, ¡esta soy yo!”, eso me costaba y se veía en la ejecución, la dificultad de pararse recto, cerrar los hombros escondiendo el pecho, pero era un refugio, era el lugar que sí me daba lugar.

Sí, un refugio. Uno se mete en ese rollo de lograr hacer las habilidades que te pide la técnica y ahí pues me iba bien, digamos; tenía buen balance, el *pirouette*<sup>3</sup> y esas cosas me salían bien y me gustaba verme. Allí me sentía bonita, podía ser mirada de otra manera, no por lo diferente en mi imagen, sino por lo bello del movimiento. Entonces yo cogí ese camino muy serio de entrenar y ser juiciosa queriendo ser muy buena, pero después eso pasa.



Fotografía del archivo personal de Paulina Avellaneda, 2010.

Llegó el momento de decidir qué estudiar y claramente lo que a mí más me gustaba y he hecho es bailar, sin embargo, en ese momento no me atreví a decidirme por ese rumbo e ingresé a la carrera de Diseño Industrial.

Allí me enteré de los grupos universitarios que es donde se impulsa el movimiento de la danza contemporánea de la época.

<sup>3</sup> *Pirouette*: corresponde al acto de girar sostenido sobre una pierna una o más vueltas completas. Más información en *Pirouette* (ballet) © <https://glosarios.servidor-alicante.com>

Yo estudié en la Tadeo<sup>4</sup> [sic], y para ingresar al grupo de danza me hicieron una audición, y el profesor de contemporáneo me dijo que tengo un hombro más abajo, y pues yo venía de hacer *ballet*, y él solamente me mira de pie y dice como: “Mmm, tú tienes como esto mmm... bueno”, y como que bueno, entre, pero está como chueca... Probé unos días, ya con prevención por este inicio y me salí.

Me enteré de unas clases que se daban en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia y así llegué a Danza Común. Entré a este grupo y después de un tiempo comencé a entrenar con el grupo de nivel avanzado, que tenía un entrenamiento intensivo de lunes a viernes en horas de la tarde, luego de las clases de la universidad. Allí participé en una función que se realizó en el Festival de Teatro en Manizales, como parte de la obra *Esquina XY*, del coreógrafo Charles Vodoz, haciendo un reemplazo; pero después no pude seguir porque no era de la Universidad Nacional. No hice parte formal de ese núcleo, pero siempre seguí con ellos. Más adelante, cuando el grupo se consolidó como Danza Común y salió de la universidad, hice parte del montaje de Humberto Canessa, *Canción de cuna para despertar sonámbulos*. Con esta obra participamos en el Festival Universitario de Danza Contemporánea de 2002 y éramos como ocho a diez bailarines con quienes viajamos e hicimos un montón de cosas.

Lo que hacía Danza Común era invitar profesores por semestre con quienes se entrenaba y se hacía una obra al final.

4 Se refiere a la Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.



*Canción de cuna para despertar sonámbulos, 2002. Archivo personal de Paulina Avellaneda.*

Mi sensación es que entrenábamos, estábamos superintensos, pero realmente las oportunidades de hacer parte de una obra eran pocas. Lo siguiente fue la obra *Gesticularia*, que tuvo dos versiones con dos elencos, aquí yo hice parte del mismo grupo anterior, los ocho o diez, con la característica de que todos estábamos estudiando, haciendo otras cosas y nos encontrábamos para bailar y entrenar.

En esa época éramos un gran parche de amigos y molestábamos diciendo cuando uno iba por la calle: “¡Pilas, regios!, ¿qué tal que por ahí haya un coreógrafo maravilloso y nos vea y nos lleve?”, y sí, estaba ahí detrás del juego la sensación y el deseo, como esperando a ver quién nos escoge, y pues nunca nadie nos escogió, porque tampoco es que hubiera muchos personajes coreógrafos de compañías en esta ciudad que fueran por ahí escogiendo bailarines, ¿no?, pero eso estaba por ahí metido, resonando.



Fotografía del archivo personal de Paulina Avellaneda, 2002.

Sentía que entrenaba y entrenaba, hacía frases, volvía y las hacía, también daba algunas clases, siempre estando allí, atrás, lista, esperando ser elegida... fuera de contexto, fuera de lugar. A estas alturas me he dado cuenta de que, claro, mi interés en la inclusión viene desde chiquita, pero, digamos, mis decisiones conscientes se dieron cuando empecé a hacer biodanza.

A la biodanza llegué por Gabriela, una amiga y compañera de la carrera de Diseño Industrial. Ella me invitó a una sesión. Yo pensé “bueno, vamos a probar esto”, no sabía qué era la biodanza, pero me atraía que era algo con la danza. Al llegar allí me encontré con Myriam Sofía, una maestra de danza diferente (que cambió el paradigma que yo tenía), una gente que se miraba a los ojos, se sonreía, danzaba y se abrazaba, y sobre todo, bueno, un espacio en donde vibraba en los cuerpos el afecto y eso me atrapó, pero más que todo, porque lo que empecé a hacer fue un proceso personal. Se me

planteó la posibilidad de hacer un proceso de crecimiento, y sí, empezaron a pasar cosas. Yo era muy tímida, estaba encerrada en mí, en el fondo tenía miedo y la protección era alejarme de situaciones, la vida pasaba afuera de la ventana. Por eso, entonces, mi vida hasta los 20 años era bailar, hacer *ballet*, estudiar, ir a clases, entrenar y ya. La biodanza me abrió la posibilidad de vivir otras cosas, de abrir ventanas y permitirme hacer parte de lo que estaba más allá para mí, en mi vida. Entré a hacer este proceso con clases cada ocho días durante un año, más adelante tomé las maratones de biodanza y luego hice la formación como facilitadora.

Haciendo biodanza empezaron a salir cosas que se volvieron físicas y descubrí muchas cosas de mí con y en la danza, que con el tiempo pude entender o sanar. Alguna vez salí de una clase con angustia, sentía que en el bus podía absorber la angustia de todos y en la elaboración de esas emociones o sensaciones físicas tuve, por ejemplo, una reconciliación importante con la belleza, una pregunta que como mujer me seguía, pero también como artista, y que hoy en día siento que influye en lo que hago, en los caminos que he elegido. Yo siento que la biodanza fue como un florecer, por eso como que lo otro ya tiene otras dimensiones, porque es de verdad que aquí empecé a sentirme a gusto conmigo y empecé a encontrar y florecer en todo sentido.

Empecé a desencantarme de lo técnico (danza clásica y contemporánea), esa danza que me exigía unas formas y unas relaciones con mi cuerpo en las que yo ya no me sentía bien, comencé a tener otra relación con la danza y a cambiar, ya no le encuentro sentido, por ejemplo, a lanzarme al suelo sin importar que me pegue y me duela porque es el camino para entrenar un movimiento. No le encuentro el sentido a repetir y repetir una frase... como que ahí empezó el cambio, porque también en mí se inició un cambio. Yo decía: no puede ser, de

verdad que esto es muy chévere y me hace feliz, la danza a mí me encanta, pero aquí hay cosas que incomodan, que hacen daño, hay exclusiones.

Para ese entonces, y en mi experiencia (en que la técnica fue tan importante), comencé a observar que si no eras tan hábil, si no tenías el cuerpo, la técnica, no podías hacer parte de ese espacio, en cambio, me encontré con la posibilidad de bailar. Me encontré pensando: “Acá hay una gente que baila, no importa la edad y además esto los hace felices”. Entonces, ahí hubo una ruptura, en esa ruptura yo me alejé de la danza contemporánea.

Al terminar la carrera de diseño, y después de unos años bailando en el espacio de la incertidumbre, decidí irme a estudiar algo que pudiera integrar los dos mundos, el de la danza y el diseño. Me fui a estudiar diseño escénico en Melbourne, Australia.

Allí trabajé como *meticulous cleaner* (limpiando casas) para sostenerme, era el trabajo ideal para poder estudiar esa carrera, ya que me permitía horas flexibles y mientras lo hacía podía pensar en los proyectos, presentes y futuros. De ahí surgen las ideas para mis primeros intentos de dirección, mezclando la inquietud que los objetos despiertan en mí.

Para ese entonces era 2006 y yo llegué de estudiar afuera y al tratar de reconectarme me encontré un día con que se estaba convocando un taller de danza que decía: “Danza para todos (danza integrada)”, eso fue lo que me atrajo en ese momento porque era lo que ya venía elaborando en mi trayecto, era “un taller para todos”. Fue la primera vez que llegué a un salón de danza, me quité los zapatos y empecé a calentar y a estirar y a mi lado había una silla de ruedas, eso fue impactante para mí, nunca lo había vivido en un espacio de danza. Yo me acuerdo de ese momento, de sentarme al lado de alguien que arma, que mueve una silla, nunca había estado en un espacio con una silla de ruedas.



1400 W, 2007. Fotografía de Sebastián González. Archivo personal de Paulina Avellaneda.

Ese taller se realizó en el Espacio Ambiental, ubicado en La Candelaria. Meghan Flanigan, coreógrafa y bailarina que estudió en Laban<sup>5</sup> y vino a vivir acá, fue quien, con el apoyo de Andrea Ochoa, tuvo la idea de realizar este taller. Ella invitó a Welly O'Brien y a Charlotte Darvyshire, coreógrafas del Reino Unido y exbailarinas de la compañía Candoco. Ese taller se realizó con el apoyo del British Council y el Centro Integral de Rehabilitación de Colombia (Cirec).

5 Laban Centre es una escuela de formación en danza, música y teatro ubicada en el Reino Unido. Puede consultarse en <https://www.trinitylaban.ac.uk/study/dance>

Las personas que participaron venían de diferentes regiones, unos ya eran bailarines y otros no, la novedad fue que, por ejemplo, las personas en silla de ruedas no estaban acostumbradas a bajar de la silla y aquí era casi todo en el piso. Era un taller intensivo que duró como dos semanas y terminó con una presentación en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

A partir de ese taller nos reunimos siete u ocho mujeres, que habíamos participado en la experiencia, que dijimos “chévere seguir con esto, sigamos explorando” y ahí le hicimos. A esta iniciativa la llamamos ConCuerpos. Ahí estábamos Andrea Ochoa, Carolina Caballero, Meghan Flanigan, Gina Castilla, Xiomara Navarro, Adriana Caro y yo. Nos reuníamos a probar cosas, a hacer experimentos; hacíamos clases entre nosotras en los salones del centro cultural de la Nueva Santafé. Muy pronto lo que hicimos fue empezar a dar talleres con esta idea de la danza integrada, empezamos a probar y por ahí seguimos, nos formalizamos y armamos compañía.

Paralelo a esto exploré las posibilidades creativas como directora y escenógrafa. Experimenté con escenarios interactivos, dándole vida al espacio por medio de dispositivos digitales o análogos que traducen el movimiento a imágenes o sonidos; esto en laboratorios con ingenieros, artistas, colegas de espacios académicos que nos reuníamos con el deseo de probar cosas. También exploré la manipulación de objetos, un gusto que descubrí en mi viaje, pues involucra el cuerpo y el diseño para crear magia en un escenario. Esta exploración me la permitió la obra *1400 W*, en la que decanté la experiencia de los viajes y la distancia con el interés particular que tengo por el uso del espacio y los objetos.

En esta obra dirigí a Paula, a quien conocí dando clases de danza integrada en el Instituto Nacional para Sordos (Insor) y quien me enseñó las posibilidades de desarrollar movimiento a partir de la lengua de señas. También, de un laboratorio del CEC surgió

*Es con E*, una pieza corta con la cual siento que comencé a decir algo, a sintetizar alguna reflexión en una acción. Aquí fui intérprete, directora, diseñadora e iluminadora, le apunté a poner en escena la gracia de lo simple, la venia al escenario y lo mágico del teatro en la invisibilidad de lo visible, pues al estar allí todo toma otro sentido y el observador entra en este acuerdo implícito.



*Es con E*, 2008. Fotografía de Sebastián González. Archivo personal de Paulina Avellaneda.

En 2010 viajé a Chile para un taller de DanceAbility, así conocí a Alito Alessi, profesor de la metodología y director de la organización. Esta experiencia me permitió conectar en una práctica de danza inclusiva elementos que para mí eran comunes al hacer biodanza y en los cuales creo profundamente, como la posibilidad de una práctica dirigida a todos, en donde cada uno pueda expresar libremente quién es, sin pretensión de forma, sino conexión y encuentro auténtico con quien es cada uno, para desarrollar desde allí sus potenciales en un grupo contenedor y afectivo. En DanceAbility es posible desarrollar y ejercitar la conexión con la sensación, la relación, el espacio, el tiempo y el diseño, y en biodanza es posible desarrollar nuestros potenciales genéticos<sup>6</sup> planteados por Rolando

6 En la biodanza, los potenciales genéticos se refieren a la información ancestral con la que cada ser humano nace, y que, multiplicada miles de veces

Toro<sup>7</sup>: la vitalidad, la creatividad, la sexualidad, la afectividad y la trascendencia.



De izquierda a derecha: Paulina Avellaneda y Alito Alessi. Fotografía de Sandi Brichler, 2010. Archivo personal de Paulina Avellaneda.

Ese mismo año realicé la certificación docente de DanceAbility en Viena, Austria. En esa certificación, Alito nos compartió lo que después de varios años de experiencias, con grupos diversos, comenzó a organizar en metodologías que,

a nivel celular, le asegura la supervivencia. Puede consultarse en <http://www.movimientobiodanza.com/index.php/biodanza/sus-5-potenciales-geneticos>

7 Rolando Toro fue el creador del sistema biodanza en 1965. Puede consultarse en <http://www.movimientobiodanza.com/index.php/biodanza/creador>

con la lectura adecuada del espacio y de los mínimos comunes de los grupos, posibilitaban la participación de todos sin excluir a nadie. Un lenguaje simplificado y amplio que les permite a las personas con poca experiencia encontrar caminos para iniciar la exploración y, para quienes ya la tienen, ampliar las posibilidades en la libertad de jugar con un principio básico dentro de un espacio, con diversidad de experiencias, cuerpos y maneras de ser y estar en el mundo.



Paulina Avellaneda en Viena. Fotografía de Thomas Richter, 2010. Archivo personal de Paulina Avellaneda.

En especial, a partir de allí, para mí llegaron por primera vez unas pistas para poder proponer movimiento con personas con otras temporalidades, tal vez con otras sensibilidades y lenguajes.

He continuado con esta exploración haciendo laboratorio por medio de las clases de DanceAbility; al principio, poniendo a prueba cada uno de los ejercicios y consignas, y, poco a poco, dejándolas permear por mis propios descubrimientos o trayectorias, permitiendo que el espacio de docencia se nutra de la información de lo que soy y de lo que he venido tejiendo.

## El camino trazado

En este relato de la inspiración de Paulina hay varios elementos que trazan el camino y nos acompañan en esta narrativa. El primero sobre el que quiero llamar la atención es sobre el lugar de la norma en la sociedad. Esa norma que, para el caso de la danza clásica, dice cuál es el cuerpo adecuado, el movimiento perfecto, el entrenamiento necesario, la escena esperada. Esa norma que posiciona un deber ser a quienes se consideran bailarines, pero que también determina qué es digno de ser visto, es decir, qué se produce para un espectador a quien la misma norma moldea. Estos cánones que en algún momento quiere subvertir la danza contemporánea, pero que reitera en la repetición, la secuencia y el virtuosismo del movimiento que se busca exhibir en el escenario.

Un segundo elemento que es importante y traza esta narrativa es la vía a partir de la cual le fue posible cuestionar ese lugar que había logrado ocupar en sus prácticas de danza clásica y contemporánea, cuando encontró la biodanza, esta propuesta que comparte con la danza la pasión y la importancia del movimiento, pero que descentra la atención en la técnica y propone

la vida como centro, la felicidad y el goce como posibilidad, y la relación con el cuerpo que danza como un elemento central que produce, reconoce y propone estéticas diferentes, que no centra su quehacer en un espectador entrenado, sino en la vida que se nutre al danzar con otros.

Paulina encontró en la biodanza un camino que le permitió cuestionar estos lugares del no lugar, en donde la norma segrega, excluye y se encuentra también con otra propuesta transgresora cuando aparece la danza inclusiva, cuyos códigos muestran otros cuerpos, otras formas de movimiento, otras posibilidades de bailar con esos otros que también han estado en busca de lugar. Luego con su experiencia en DanceAbility cuestiona un poco más al preguntarse ¿qué pasa con esos cuerpos diversos que no logran la puesta en escena que propone inicialmente la danza inclusiva desde los fundamentos de la danza contemporánea? ¿Cómo hacer esto de manera que realmente todos puedan estar, bailar y proponer algo acorde con las particularidades de temporalidades y espacialidades diversas?

Con estos derroteros, más los elementos de su formación profesional como diseñadora y escenógrafa, profundamente inspiradores, continuamos el recorrido por las primeras exploraciones que hizo a partir de su vinculación como maestra del programa de Arte Danzario en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en 2012.

## Capítulo 2

# Laboratorio

En esa búsqueda permanente que ha hecho Paulina a lo largo de su infancia y juventud, con la diversidad de encuentros y exploraciones en el campo de la danza y el diseño, nos muestra aquí cómo este laboratorio le permite concretar un espacio de indagación en el cual se le pueda dar cabida a preguntas que han surgido de estas experiencias y de su interés legítimo por encontrar esas formas de estar juntos, ese reto que parece simple, pero que nos cuesta.

### Exploración

Yo creo que me sentía muy sola realizando las clases de DanceAbility en 2013. En ConCuerpos siempre andábamos en equipo y nos planteamos hacer duplas para dar clases, por si alguien necesitaba asistencia, pero además es una nota porque aunque a veces es difícil encontrar cómo sintonizarse con el otro y en la clase estar de acuerdo o no, es muy chévere poder

planear en conjunto y estar acompañado. Además, poder salir y decantar con alguien lo que sucede, porque suceden muchas cosas. Y yo siento que eso es lo que hace que se enriquezca el ejercicio pedagógico, creo que si se da es ahí, porque yo me lanzo y lo hago, pero después al reflexionar sobre eso, ¿cómo lo hice?, ¿qué paso?, ¿qué sentí?, creo que ahí se dan los aprendizajes como docente. Eso lo pienso mucho con la universidad, nosotros no tenemos tiempo de que eso nos pase y en cada sesión de nuestras clases pasan un montón de cosas y uno va teniendo descubrimientos. Es como un laboratorio permanente, entonces a mí me estaba haciendo falta eso.

Empecé dando clases de DanceAbility, como parte de una asignatura electiva que abrimos en 2013 y un curso libre en el programa de Arte Danzario de la Facultad de Artes de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) en la Universidad Distrital en el mismo año.

Al grupo del curso libre empezó viniendo gente diferente, en un grupo llegaron Raúl, Daniel y Maryluz, y siguieron viniendo, como tres semestres seguidos, pero Raúl en un momento dijo “ya no más”.

Raúl no tenía actitud de participar, o sea se constituía como sencillamente en el palo en la rueda de todo el mundo, entonces yo lo que hago con mi hijo es generalmente hacerlo tomar decisiones, no es que lo vaya a hacer tan coherentemente pero por lo menos “si usted quiere estar en este escenario tiene que hacer esto, si no lo quiere hacer pues nos vamos hermano; pero usted no viene a joderle la vida a nadie”. (Graciela Ibáñez, noviembre de 2018)



Curso libre, 2013. Fotografía de Paulina Avellaneda.

Yo decía, claro, es cierto, se sienten repitiendo, o sea, otra vez algo nuevo para ofrecerles ahí como que no había.

Se abrió un cuarto semestre por la inscripción de una joven autista: Alicia<sup>8</sup>. Yo llegué a la clase y dije: “Qué vamos a hacer ella y yo solas, mi intención no es hacer terapia, necesito un grupo para poder bailar”. Lo que hice es que dejé que se abriera el curso, conversé con la hermana de Alicia y le propuse que participara también y luego invité a Raúl y a Daniel. La realidad era que yo estaba con Alicia, su hermana, Raúl y

8 Alicia es el nombre ficticio de esta persona, no revelamos su identidad pues no contamos con su consentimiento para hacerlo.

Daniel, entonces ahí es cuando dije, en serio que “¡todo se me desbarató!”, porque ya no me funcionaba DanceAbility, no me funcionaba porque las consignas desde la palabra parecían abstractas en el espacio y no había la posibilidad de establecer duetos o tríos que permitieran la contención del espacio, o la elaboración de la consigna que poco a poco llega a los cuerpos.

También hubo otra dificultad y fue su hermana. Al llegar las dos, la hermana sentaba a Alicia en una silla y hacía el esfuerzo de entrar a la clase, pero le costaba mucho soltar lo que Alicia estaba haciendo, entrar en su propio cuerpo para hacer lo que yo les proponía no era posible, pues ella iba interpretando lo que a su hermana, es decir Alicia, le estaba pasando, y difícilmente se integraba con Raúl y Daniel.

Fue muy difícil para mí como para la hermana de Alicia encontrar la manera de llevar la sesión, pues el espacio para explorar con Alicia estaba limitado por la fuerte supervisión de su hermana y la imposibilidad de aislar la situación, que de repente hubiera sido posible con más personas. Fue un poco decepcionante no haber podido tener más tiempo con Alicia para conocerla y empezar a descubrir su mundo, pues al mes decidieron salirse. Alguna vez intenté encontrar con ella un movimiento de respuesta al mío, un mínimo de comunicación, ya que Alicia no usa lenguaje hablado. Comencé a poner todo mi cuerpo muy cerquita a ella, al lado de ella, esperando su reacción, en seguida, un poco más en dirección a ella, queriendo moverla del espacio que estaba ocupando, sin forzar, pero presionaba y entonces ella comenzaba a responder alejándose de mí. Por aquí la cosa iba comenzando a ponerse interesante, estábamos estableciendo un tipo de relación, yo estaba siendo escuchada por ella y obtenía su respuesta. Pero no pudimos continuar, pues su hermana, quien se encontraba haciendo parte del trío que quedaba, no se pudo contener. Paró, abandonó

a su grupo y me pidió que la sentara, pues “ella [se refiere a Alicia] ya estaba muy cansada”. Y he aquí que el poder que por un instante Alicia había logrado desde su corporeidad para tomar una decisión volvió a ser tomado por la protección de su hermana.

Ella casi no se paraba y se quedaba ahí en donde se dejaba; alguna vez la bajé y la rodeé con mi cuerpo hasta quedar yo sentada y ella recostada encima de mí, y desde allí continué dando las consignas para los otros tres participantes, mientras yo le daba un masaje en la espalda. Alicia es una mujer gruesita, ancha, y esa vez fue superbonito, porque finalmente lo valioso son esos pequeños encuentros, el momento de relacionarme con otro, que desde una mirada, un masaje, una ronda, hacen parte del movimiento y la propuesta de la danza inclusiva. No quiero pedirle a nadie que sea nada, sino que sea y me deje ser con ella/él, descubriarnos mutuamente con la excusa de la danza.

Entonces, ahí yo siento que me hace falta colocar todo esto que me pasa en algún lugar, digerirlo; pienso que sí, y tal vez por ahí pensar que la creación es la manera de encontrar cómo compartir esto que me pasa, lo que no entiendo, lo que me da alegría y lo que me frustra.

## ¿Cómo mostrar, cómo contar?

Carlos Skliar, en palabras de Iván Castiblanco, nos dice: “No es posible conocer al otro a través de complejos marcos conceptuales, definiciones o investigaciones hechas a partir de la diferenciación extrema del otro, de haber convertido al otro en un objeto de estudio. La única manera de conocer al otro es por medio de una experiencia, de un encuentro, de un acontecimiento

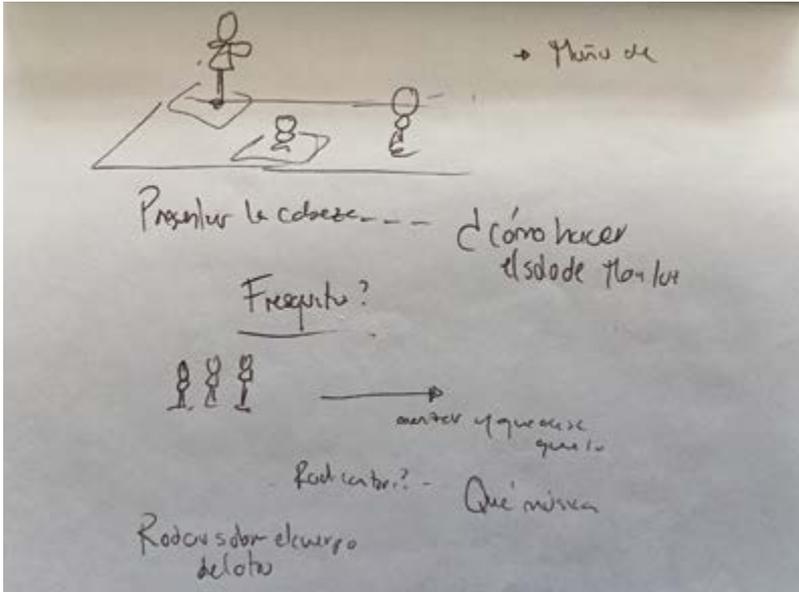
con el otro, que implica reconocer la imposibilidad de nombrar, definir, tematizar e incluso conocer al otro, y en lugar de ello, dar lugar a una pregunta constante, una experiencia constante, un (des)encuentro permanente que, fundamentalmente, nos llevará a encontrarnos con nosotros mismos”. (Castiblanco, 2017)

Esa pregunta constante, esa necesidad de experiencia del encuentro o desencuentro, concuerda con la indagación que mantiene Paulina en el impulso por la creación, en este momento del camino.

## La creación

¿Cómo sacarlo, de verdad ponerlo, cómo conversar?, entonces fue cuando decidí “crear algo”. En el siguiente semestre me decidí; “sí, ya no más de lo mismo”, además que ese semestre fue intenso. Pensando en el deseo de crear quise centrarme en el trabajo con Maryluz para encontrar cosas. Pensaba qué era lo que me era posible abarcar, en términos de tiempo y espacio. Yo sentía que a Maryluz, y todavía lo siento, quisiera dedicarle más tiempo porque sé que hay mucho potencial y aún ella sigue siendo un misterio para mí.

La dinámica fue, bueno, probar, probar cosas y estar, estar, estar...



Bocetos de las clases y laboratorio, 2014. Fotografía de Paulina Avellaneda.

Entonces llegó en una conversación con Sofía Mejía, cuando le conté de mi interés por lanzarme a experimentar la creación, ella me compartió un video muy lindo de 2011 llamado *In my language* realizado por Amanda Melissa Baggs, quien se define como artista y escritora. Ella muestra en el video imágenes y sonido (en su lenguaje), y luego hace una traducción en lenguaje escrito de cómo concibe las relaciones con el mundo, percibiéndose parte de un todo, rico en posibilidades y sensaciones, sin necesidad de definición o propósito. También cuestiona la lógica siempre desde la normalidad, en donde ella hace el esfuerzo por encontrar el lenguaje en el que la mayoría nos comunicamos para explicarnos, pues etiquetamos o subvaloramos su inteligencia o su capacidad comunicativa por no usarlo, y no se plantea que deberíamos intentar aprender ese otro lenguaje para comprendernos.

De esta conversación me surge que lo interesante para crear sería entrar en ese otro lenguaje, descubrir cuáles son las inquietudes para crear de las dos participantes (inicialmente Paulina y Maryluz), para no imponer una sola perspectiva, un solo lenguaje.

Preguntándo-nos qué y cómo contar lo que nos pasa.

En su blog, Amandaissa Baggs describe uno de sus cuadros de la siguiente manera:

There appears to be distance in this painting. The people in it are standing as far away from each other as possible, the ones on the edges looking in separate directions away from each other. But the distance is only physical. The real distance in this painting is something entirely different than that. But first, I want to talk about the lack of distance between these people.

They perceive the world in similar ways. Not identical ways by any means. But similar enough that when they communicate with each other, they are inhabiting the same world and communication is pretty instinctive for them. Each one's responses to her surroundings are written on her body, and each one's body is written on her surroundings. If they use words, each one's surroundings and reactions are written in between the words (not the same as between the lines). And, inhabiting the same perceptual world, each one is able to easily read what is written on the others' bodies, in their surroundings, and (if words are used) in between their words.

They don't need to see each other's faces. They can see through each others' 'seemings' without getting caught up in them or even noticing them. They don't need to go through the front, because they are already inside. (Baggs, s. f.)<sup>9</sup>

9 Parece que hay distancia en esta pintura. Las personas que están allí, están separadas unas de otras tanto como es posible, las que están en los bordes están mirando en direcciones distantes a las de los demás. Pero la distancia es solo física. La distancia real de esta pintura es algo enteramente diferente a eso. Pero, primero, quiero hablar de la ausencia de distancia entre estas personas.

Ellos perciben el mundo de maneras similares. De ninguna manera idénticas. Pero suficientemente similares que cuando se comunican los unos con los otros, están habitando el mismo mundo y la comunicación es bastante instintiva para ellos. Cada uno responde al entorno que está inscrito en sus cuerpos, y cada cuerpo está inscrito en los entornos. Si utilizan las palabras, los entornos y reacciones están escritos en medio de cada uno de ellas (no es lo mismo entre líneas). Y, habitando el mismo mundo perceptivo, cada uno es capaz de leer fácilmente lo que está escrito en el cuerpo de los otros, en su entorno, y (si las palabras son utilizadas) en medio de las palabras.

No necesitan ver la cara de cada uno. Pueden ver las "apariencias" de cada uno sin quedar atrapados en ellos o incluso notarlo. No necesitan pasar por

Esto me impulsa a proponer la exploración desde cualidades sonoras, táctiles y visuales, observando con mi compañera de experiencia cuál podría ser su interés, nuestro interés, qué despierta en nuestros cuerpos, para poder encontrarnos en ese mundo común del que habla Mel, en el que experimentamos la riqueza sensible a través del cuerpo.

Es el interés legítimo, ese que en palabras de Ramacciotti (2013), es el “‘entre’ que cargamos de contenido y de sentido [...] es un proceso a través del cual nos hacemos conscientes de nosotros mismos [...] y este, nunca nos vino dado de una vez por todas” (p. 2); ese interés por el “entre” que le permite a Paulina seguir explorando, preguntando.

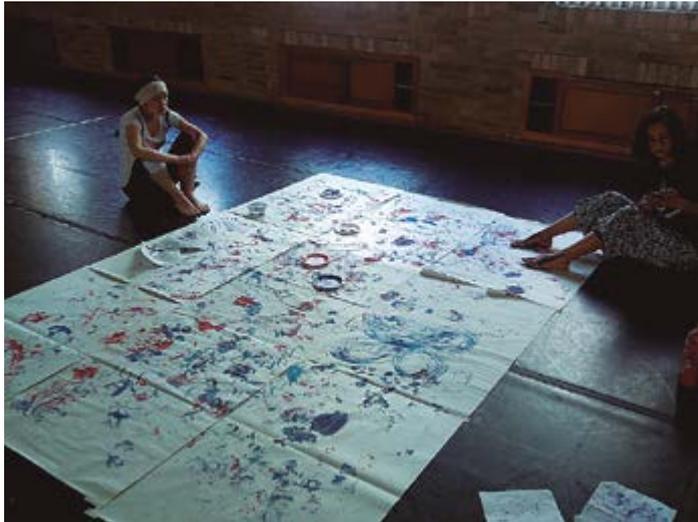
## El proceso en objetos. La percepción sensible del espacio, espacio contenedor, contenido, detonante, mediador

Entonces, pensé que la materia, los objetos y los espacios podrían funcionar como dispositivos para explorar otros lenguajes. También que estos dispositivos podrían generar experiencias en la interacción con otros, que los acercaran a las vivencias que me habían surgido en la experiencia de la danza inclusiva, sobre el miedo inicial al llegar a descubrir cuáles son las decisiones para acoger un espacio siempre cambiante, la incertidumbre del encuentro con quien es desconocido, auténtico e impredecible... el otro, estos otros que se resbalan de los bordes que no han sido determinados, que no se definen fácilmente.

el frente, porque ya están adentro. (Baggs, s. f.). Traducción libre de María Alejandra Rodríguez.

Pienso que el cuerpo tiene muchas capas de lenguaje y que casi todo comunica y por eso nos afecta; el lugar en donde decido hacerme en una clase, la silla roja que casualmente está en el aula y tiene huellas de algún uso, la tensión en mi cuerpo. Considero que los objetos extienden, permean y modifican nuestras relaciones y que por eso algunos sirven como detonantes o dispositivos que permiten construir puentes y establecer otras maneras de relacionarnos y de encontrarnos.

Inicié entonces la exploración con la pintura, pintura en papel para untarnos, madejas de hilos que rodaron por el espacio, con las que nos movimos y nos enredamos, videos, proyección de imágenes y sombras, y también ejercicios de movimiento pautados y de contacto.



La pintura, Maryluz y Paulina, 12 de septiembre de 2015. Fotografía de Juan David Múnera.



Hilos, Paulina y Maryluz, 2015.  
Fotografía de Juan David Múnera.

En esa exploración van llegando esos compañeros que Paulina extraña, como nos menciona al inicio de este laboratorio, con quienes experimentar, explorar, conversar, sentir, encontrarse.

Yo llegué a hacer parte de la obra gracias a Paulina Avellaneda, ella fue mi profesora de taller integral y diseño

escénico en la ASAB, en Arte Danzario. Ella me comentó una vez, gracias a mi interés por el arte plástico, por una pregunta que yo tenía frente al diseño, vio mis intereses y poco de mi trabajo y me invitó a hacer parte de unas clases que ella estaba haciendo en un curso libre los sábados. En ese momento estaban Maryluz, dos chicos gemelos, los tres eran autistas, y estábamos Paulina y yo, luego se implicó un chico más y éramos nada más los seis experimentando; en cada clase experimentábamos maneras a través de una escenografía o un objeto de diseño que pudiera comunicarnos y pues así comenzó todo. (Fragmento de una reflexión de Sebastián Otálora, noviembre de 2018)



De pie, de izquierda a derecha: Juan David Múnera y Sebastián Otálora; sentada, Maryluz. Fotografía de Paulina Avellaneda, 2015.

Mi inclusión en el proyecto surgió en una conversación con Paulina, sobre el interés por trabajar en una propuesta espacial escénica, con la intención de tomar experiencia en el campo escenográfico. La intención era investigar y proponer en torno al espacio escénico de la danza integrada desde el objeto, la estructura y el cuerpo. Cuando el proyecto empezó bajo el esquema de laboratorio, nuestro objetivo apuntaba a descubrir oportunidades de interacción y encuentro desde la improvisación y su apropiación del lugar. Pronto esta meta de descubrir maneras de “habitar” el lugar se transformó, por lo menos para mí, en una práctica del descubrir-nos en el lugar, en el lugar del otro, en nuestro propio no lugar. Mi participación inicial fue ajena, desde la cámara, grabando, observando lo que sucedía, buscando altas y bajas, siempre con el objetivo de visualizar esquemas escénicos eficientes y definidos que debían promover la comunicación de las partes. A medida que las sesiones avanzaron se hizo necesario que empezara a participar de forma más activa en los ejercicios de improvisación, puesto que el observar y analizar no significaban necesariamente vincularse a todos los frentes del proceso. Con esto empezaba a entender también que mirar desde la orilla, ajeno a cualquier intercambio de contacto, de manifestación de los que me acompañaban, no solo me evitaba entender el lugar del otro sino entenderme a mí mismo en el espacio de la improvisación. Al incluirme en tales ejercicios pude llegar a entender qué tan excluido del hábito de la expresión corporal me encontraba. Cada momento de incomodidad que experimentaba me hacía ser más consciente del alto grado de desconexión que tenía sobre el cuerpo que habitaba y con esto a su vez me apartaba de entender la manera de habitar de los que me rodeaban. El acto de la apreciación y valoración del

convivir requiere seguramente de un ejercicio sincero de la propia apreciación, de autopercepción. (Juan David Múnera, enero de 2018)

De aquí pasamos a la exploración en grupo, y entonces las pantallas se convierten en paredes, paredes que permiten la proyección de imágenes que atravesamos con el cuerpo y la división del espacio. Aquí estaba para mí una manera plástica de colocar en el espacio la pregunta por otras maneras de contacto, qué pasa si no percibo claramente al otro, una pared que me aleja, dejándome ver solo fragmentos de alguien, esbozos de movimiento, que no me permiten reconocer visualmente al otro con plenitud, quedándome con la percepción fragmentada de otro.



De derecha a izquierda, Paulina y Daniel. Fotografía de Pilar Páez, 2015.

En esta exploración hay una inquietud latente sobre el prejuicio, el estereotipo y, por qué no decirlo, por el estigma, reconociéndolo aquí en el sentido que Goffman (1970) pone de manifiesto, como la valoración negativa que construimos socialmente sobre ese otro que sale de la norma y que por la vía del rótulo nombramos y cosificamos. Es esta triada que nos encarcela la que nos invita a esta exploración y a desentrañar la pregunta por esas otras formas de estar, de comunicar, de proponer, de encontrar-nos.

Como que nos hace falta poder nombrar, tener una imagen clara de lo que hay para poder saber cómo relacionarnos, apelar a la necesidad de saber qué tiene el otro, por qué no me mira fijamente, qué quiso decir con ese gesto, no poder descifrar al otro que no se me revela plenamente dentro de lo que conozco para poder nombrarlo, cómo atraparlo en mi conocimiento (reconocimiento) y así poder relacionarme.

Esa tranquilidad incómoda que nos regala la ciencia cuando etiqueta muchas veces con diagnóstico, al que por la vía del prejuicio podemos adjudicarle significado, cualidades, capacidades o también, en el caso de esos “otros” diferentes, limitaciones; que cuando miramos son las mismas que no nos permiten atrevernos, explorar, devolver la mirada (Castiblanco, 2012). Pensar que la norma ha sido creada e impuesta, y que si profundizamos en su indagación la añorada normalidad no existe y que solo hay pura y legítima anormalidad (Skliar, 2005), que en la posibilidad de despojarnos del diagnóstico vemos al ser humano que nos devuelve alteridad, encuentro, esa poderosa necesidad de estar juntos, reconocernos y construirnos (Ramacciotti, 2013).

Por eso hice huecos en las paredes, para curiosear al otro, para sentir su mano solamente. Con esto y la música pasamos varias sesiones jugando. En la búsqueda de dispositivos que conecten o distancien, me encontré con los objetos relacionales de Lygia Clark y Lygia Pape, quienes hicieron parte del movimiento artístico del neoconcretismo, que “buscó levantar un sistema que ya no reprodujera el autómata de razón instrumental, sino que creara un sistema artístico y epistemológico que volviera a la sensibilidad, a la expresión corporal, a la interacción inmediata, sin distancias autoimpuestas...” (Brito, 2015, p. 1).

Un par de ejemplos de esta sinergia e inspiración lo constituyen las obras expresadas en las fotografías y reflexiones a partir de ellas, que se muestran a continuación.



*Dialogue Goggles*, Lygia Clark, 1968.  
Fuente: <https://medium.com/@massimo.imparato/dialogue-goggles-lygia-clark-69a257e4b64e>

La obra consiste de dos pares de gafas de buceo que han sido modificadas para estar pegadas una con la otra. La idea de esta obra de arte conceptual es forzar a las dos personas utilizando las gafas para mantener contacto visual, algo que muchas veces puede ser incómodo (por lo menos cuando es por mucho tiempo) [...] en este caso, la obra no se trata de los *goggles* en sí, sino de la experiencia que tienen las personas al utilizarlos [...] se trata de lo que cada uno siente al ser básicamente obligado a mirar a la otra persona fijamente a los ojos, cosa que probablemente muchos inconscientemente evitan a diario (Imparato, 2018, p. 1).



Primera Gran Artishock, Lygia Pape, Estados Unidos, 2017. Fuente: <http://artishockrevista.com/2017/07/14/primera-gran-retrospectiva-lygia-pape-eeuu/>

“Pape combina la abstracción geométrica con nociones de cuerpo, tiempo y espacio de manera única, con el fin de integrar el objeto de arte a la experiencia de vida” (Candela, 2014).

Por este camino de la exploración de las posibilidades de los objetos, con la participación de Sebastián Otálora en el laboratorio, dado su interés e inquietud por el diseño e inspirados en el Proyecto Veasyble (Gaia [Gloria, Arianna, Ilaria y Adele], 2009) un grupo de diseñadoras que proponen objetos relacionados con temas de la vida cotidiana, las barreras y límites espaciales y conceptuales, que permitan diversos usos y la intimidad en cualquier ambiente. Sebastián propuso una estructura que incluimos en la creación.

En un momento yo creé como una textura con una tela, una estructura, esta estructura creo que sí se sigue utilizando, una estructura que se pone en la cabeza que principalmente, normalmente creo que puede utilizarse como una lámpara, entonces al hacer esta estructura pues comenzamos como a investigar qué nos podía suscitar; en ese momento encontramos como una pauta y fue un momento en el que yo me coloqué esta estructura en la cabeza y estaba totalmente tapado, entonces no veía nada, y en ese momento yo estiraba los brazos hacia Maryluz y como que accedía a mi llamado; no entiendo en ese momento todos qué estaban haciendo, pero yo me paraba al fondo, atrás con los brazos abiertos y Maryluz llegaba a mí y en ese momento ella también introducía su cabeza y estábamos los dos como en una estructura aislante donde solo nos comunicábamos los dos a través de la mirada, ella y yo nunca dejábamos de mirarnos, siempre los ojos fijos, y de ahí comenzábamos una danza improvisada desde el sentir más profundo de cada uno. (Fragmento de la reflexión de Sebastián Otálora, noviembre de 2018)



Creación de Sebastián Otálora,  
inspirada en Veasyble. Fotografía de  
Juan David Múnera.

En cuanto a exploración de movimiento, además de lo que surge espontáneamente del juego con los objetos (contar historias, bailar, correr), comencé a probar más elementos de la biodanza que había encontrado que conectaban más en la experiencia con Alicia y que le daban más sentido a este grupo. Cuando Alicia se quedaba sentada en una silla del salón, o de pie, quieta en el espacio, lo que hacíamos era una ronda rítmica alegre y afectiva con música de biodanza, tomados de las manos solamente en ronda juntos, de repente, desde el lugar en donde ella estaba para involucrarla sin insistencia.

Y seguí probando sobre todo iniciar de esta manera; entonces, empezó a tomar importancia el iniciar en círculo con músicas afectivas y alegres, creando una atmósfera acogedora,

permitiéndonos a cada uno transitar el inicio de la clase, cada uno a su tiempo, a su manera. Para mí era y sigue siendo el momento en el que siento mi estado anímico, trato de comprender desde el cuerpo dónde estamos todos hoy, y en esa primera conexión como que van surgiendo los trayectos para lo que sigue.

En ese entonces fue la manera de sobrellevar la incertidumbre. Algunos días fueron más difíciles para mí porque llegué cargada, cansada, de mal genio, con el corazón espichado, teniendo que llegar y hacer la clase. Sobre todo, a este grupo yo no podía faltarle. Entonces, colocar la música, tomarnos de las manos e iniciar el movimiento moviliza, creo, la intuición y la emoción encuentran camino.

Y fue en estas sesiones en donde por primera vez vi sonreír a Raúl, sonreír emocionado al estar tomado de la mano de otros. Esto para mí hizo clic, pues yo lo he vivido y es una maravillosa sensación de alegría que entra por la piel, se nutre en las miradas y mueve el corazón, tan simple, como hacer una ronda. Se pone a prueba que realmente somos fácilmente afectados, contagiados por los sentimientos y que como seres humanos necesitamos y nos da bienestar el contacto, la mirada que acoge, movernos auténticamente sin pretender ser otros más que nosotros mismos.

Así, nuestras sesiones para el proceso de laboratorio fueron tomando su propia forma. Al inicio nos sentábamos en círculo, conversábamos un poco, cantábamos o escuchábamos los chistes de Daniel. Luego nos poníamos de pie y comenzábamos a movernos en la ronda, conectando el ritmo, todos, solos, en dúos, siguiéndonos, etc. Se fue tejiendo entonces el lenguaje de la improvisación desde DanceAbility, las músicas de la biodanza y algunos ejercicios aislados con los materiales que teníamos en el espacio.



Laboratorio 2015. Fotografía de Paulina Avellaneda.

## Logros y retos

Paulina probó muchas cosas, como pantallas, pedazos de tela, cosas que cubren la cara y lo que siento y lo que termina sucediendo, que es muy interesante, es que no importa el objeto que sea, es el enfoque con el que tú lo trabajas. (Andrés Lagos, 22 de noviembre de 2018)



Laboratorio, 2015. Fotografía de Pilar Páez.

Otro de los logros de este proceso es que esto es una novedad, seguro sí lo han hecho mucho en otras partes del mundo, incluso acá, pero como no hay registros donde tú puedas consultar otras experiencias, inmersa en esa experiencia, tú te sientes adivinando, tanteando, probando y siempre que aparece eso de adivinar, tantear, probar, como que la cosa pareciera tan intuitiva y menos formalizada aún, pues pasa algo. Pero es un reto que no logras ver con distancia, reconocer el valor que eso tiene en todas las dimensiones, la naturaleza, la novedad, este tipo de trabajo que hizo Paulina, que está haciendo Paulina en su investigación. (Andrés Lagos, 22 de noviembre de 2018)

Como maestra y como madre (de Raúl y de Daniel), una de mis herramientas fundamentales es la pedagogía para llegar al otro. Yo donde no encuentro una pedagogía que pueda acercarme al otro no me sirve para nada, por eso entro a animar esta propuesta de alguna manera desde fuera, con lo que en determinado momento ha sido la historia de mis hijos. Si hay una práctica que le dé sentido a mi vida es el meterlos a ellos en la coherencia de ellos mismos, entonces yo no puedo jugar con eso. Paulina, ella quiso primero conocer, estaba en una actitud de conocimiento, no se entrometía, permitía y me decía a veces que ella se sentía por ellos y eso es muy favorable, eso me daba confianza a mí, o sea, como que esta no quiere montarles el rol a la fuerza ni nada de eso, sino que ella los va a dejar desarrollar, les va a dejar su tiempo y ella también se va a tomar el suyo.

Se necesita una paciencia muy grande, y por eso lo sostengo aquí, tal vez de las mejores prácticas de inclusión; es que inclusión no es ponerlo ahí y nos quejamos de que no lo ponen a hacer nada, pero es que él no hace nada, entonces es el medio que se tiene que desenvolver para que él haga algo, sin adulaciones y sin nada, me pareció que hacía los ejercicios más respetuosos que hay, y que ha permitido una comunicación. Se ha transformado la mirada hacia lo social, en que sí se puede hacer otras prácticas que nos lleven a que estos chicos se asuman, asuman su cuerpo, que asuman que tienen un cuerpo y que ese cuerpo puede producir ciertos efectos en relación con los demás; eso es lo que para mí es claro. (Graciela, noviembre de 2018)

Este trasegar del laboratorio, la experimentación y la necesidad que expresa Paulina de acercarse a ese otro que la interpela, el interés legítimo por esas otras formas de comunicación, de ser y estar en el mundo, que le generan preguntas, pero también inspiración e inquietud, que la interpelan, son posibles en eso que Carlos Skliar propone como las pedagogías de las diferencias. Una propuesta que aboga, y a eso creo que le apuesta Paulina, a repensar la ética del encuentro y la mirada (Skliar, 2010), es comprender que requerimos otras formas de mirar a ese que consideramos el otro. Es en ese encuentro, en ese interés legítimo, cuando se dice que exploramos y aprendemos juntos, es cuando este trasegar nos recuerda que todos los seres humanos como especie tenemos algo que decir y que aportar en el mundo.

Es en esa posibilidad de interpelación del encuentro, como lo narra Sebastián, donde dice que su propuesta fue escuchada y acogida; en esa confianza que narra Graciela donde dice es que debo confiar y puedo confiar en que, en ese espacio, a Raúl y a Daniel se les permite ser y expresarse y se les reconoce; que esta propuesta, como dice Andrés, reconoce que la experiencia con el otro se construye y es a través de ella que nos constituimos en humanos, es a partir de la experiencia subjetiva y esta solo es posible en relación (Vignale, s. f.). Es al relacionarnos, al encontrarnos, que podemos descubrir y descubrirnos, en lo que tenemos y en lo que nos falta, en lo que ese otro nos devuelve de mismidad, otredad y alteridad. Es en el transcurrir que nos “damos cuenta” de quiénes somos, cómo devenimos, es en esa posibilidad de re-conocernos que la existencia cobra sentido.



## Capítulo 3

# Transformación y primera propuesta de puesta en escena: *Entre nos-otros*

A partir de la experiencia narrada podemos pensar que la propuesta de Paulina, de exploración y construcción de espacios de creación como expresión vital del ser humano, permite el encuentro individual y colectivo desde un lugar flexible, en donde la experiencia tiene un valor no preestablecido, en donde se valida la experiencia y la expresión única de cada persona, en donde se rompen las fronteras y los paradigmas de lo que es y de lo que debe ser, constituyéndose entonces en un pretexto privilegiado para el propósito de la inclusión generar espacios en donde se valora y valida la diferencia, en donde cada uno pueda encontrar(se), desarrollar(se) y expresar(se).

La invitación fue asumir el reto de construir espacios de alteridad que permitieran disponerse a interpelar

y ser interpelados en encuentros de múltiples vías y sentires, en un camino sobre el cual había pistas que podían variar a medida que se recorrían y se construían estos espacios.

Estos encuentros podemos comprenderlos, como lo propone Bárcena en su reflexión sobre la mediación poética, respecto a que se tratan del reto de algo que parte de una intención, de vivencias, experiencias, pero que no puede ser enseñado, que es intransmisible, ese encuentro que tiene “una cierta indecibilidad” (Bárcena, s. f., p. 1).

## De docente, bailarina y creadora a directora

Con los avances del laboratorio, Paulina acudió a Danza Común, específicamente al CEC, que convoca a artistas para apoyar sus creaciones a partir de un proceso de talleres y tutorías.

Yo pensé “bueno, acá yo podría iniciar algo y pedirles a ellos que me acompañen en este proceso”, entonces vinieron y fueron viendo lo que estaba haciendo y fueron preguntando y me fueron orientando. Mostré lo que teníamos hasta ese momento con Maryluz, Raúl, Daniel, Sebastián y Juan David. Ahí entraron Bellaluz Gutiérrez<sup>10</sup> y Andrés Lagos<sup>11</sup>.

10 Bellaluz Gutiérrez, directora de Danza Común.

11 Andrés Lagos, bailarín de danza contemporánea que hacía parte del equipo del CEC.

Yo me divertí, me divertía mucho; de eso se trataba, porque la propuesta era: pongamos esta música y todos bailamos, probar, jugar y así, además yo no podía salirme porque si no ahí no pasaba nada, cómo halaba esto. Entonces tratando de encontrarle sentido, creo que se convirtió en un espacio de contención y yo por eso estaba tan metida, porque tenía que sentirlo también, ser acogida, probemos las músicas y hagamos, y que no sea solo dirigir como la profesora. Revisando el material que yo grababa a ratos me encuentro con juegos muy míos, en donde yo me permitía inventarme cuentos, hacer ruidos, a partir de las sombras yo me inventaba cosas buscando posibilidades, de repente probando respuestas. Aprovechaba cualquier destello de cualquiera, las canciones de Daniel, el eco de Raúl, la risa de Maryluz. Traté de capturar las narraciones de lo que sucedía, por ejemplo, los avisos publicitarios que proponía Daniel, las canciones de Raúl o los murmullos de Maryluz, que surgían según el ánimo o el día. Sí, me divertía mucho jugando, este espacio me permitía jugar libremente por ser contenido y con cómplices. Ya teníamos mucha confianza. Sin embargo, pasaron muchos días y yo no sabía bien qué hacer, no había decisiones o proyección de algo, solo estábamos, y cada encuentro era la experiencia.

En el CEC me preguntaban por avances, entonces decidí mostrar algunos dispositivos, algunos juegos que habíamos hecho. Entonces, Bellaluz (quien hacía parte del equipo de tutores del CEC) me dijo: “bueno, pero usted está ahí dentro, eso así no funciona porque, no tiene cara, haber: ¿qué quiere mostrar?”. Y, sí, yo estaba ahí poniendo la música y corriendo adentro y haciendo, moviendo el asiento y después apago, grabo... ¿Así cómo?, ya es hora de ir cerrando, de ir cuadrando, no sé, porque ¿cómo lo va a mostrar?

Yo dije: es que estoy sola, es que no los puedo dejar solos porque necesito a alguien que ponga más pautas, que

movilice el espacio, que... entonces ella dijo: “pues si quieres yo puedo entrar”.

Paulina llega con el laboratorio al Centro de Experimentación Coreográfica que realiza Danza Común y yo estaba como tutora, como observadora de los procesos, entonces hablando, viendo las sesiones, le dije “pues yo también participo” y creo que también le habré dicho “sí, yo creo que puedo movilizar como desde la improvisación” que Paulina estaba proponiendo; eso es lo que yo recuerdo. Como había estado como observadora tenía algunas intuiciones que se podían activar pero desde adentro. Paulina además bailaba adentro, y yo le dije no, más bien quédate afuera y yo empiezo a participar y así tú también tienes como ese rol más específico de dirigir y de estar afuera. Creo que son obras que requieren una escucha, una manera de estar muy particular, que dirigirla también tiene sus propias maneras y que ya era demasiado, por eso le propuse que estuviera afuera. Así, ella podía ver qué estaba pasando.

Habré visto dos pequeñas muestras del laboratorio que Paulina realizaba en el CEC, entonces ya que hay como una disposición de movilizar el grupo un poco por cosas que ya había, ser espectadora, de pronto cuando yo vi, veía que como que se necesitaba decir, encaminar cosas y era un poquito temerosa para los que estaban ahí dentro, entonces el problema no era de que no sucedieran cosas sino que esas cosas que suceden hay que movilizarlas como para dirigirlos, digo no dirigir a las personas, si no como lo que se está proponiendo como “¡Hua! Hagamos énfasis en esto”. Son cosas que uno las aprende entrenándose en la improvisación; entonces también le decía eso a Paulina,

uno puede caer como en un estado de no decidir, de que todo lo que se da se da porque se tiene que dar y hay que permitir que se desarrolle como por sí solo, entonces si somos cinco personas con esa disposición, sentía yo que era difícil para ella ir concretando sola.

A la final era como que si yo le dijera, oye déjame interactuar con todos los que están ahí, porque yo sentía era que faltaba interacción y lo que yo veía me parecía motivante, faltaba ese otro lado del diálogo y yo tenía ganas de dialogar con lo que se presentaba. Raúl y Daniel, pues Daniel ya como todo un bailarino, superpotente, la chica Maryluz, una manera de un silencio que tenía tan bonito, un silencio, una quietud pues para mí muy poética, inspiradora.



*Entre nos-otros, 2015. Al frente Raúl y Daniel. Atrás (sombras) de izquierda a derecha, Bellaluz y Maryluz. Fotografía de Paulina Avellaneda.*

Yo creo que la intención de esa propuesta era como mostrar la particularidad de cada uno sin homogeneizarlo a través de la danza, y decir: ¡Ah, hacemos tal cosa y cada cual lo que puede hacer! ¿No? Uno también podría decir que es como una manera de realizarlo, pero aquí no, aquí cada uno su particularidad relacionada con el espacio, con los otros, para mí era como que cada uno podía reaccionar a ese espacio a través de todas esas pautas que proponía Paulina. (Bellaluz Gutiérrez, noviembre de 2018)

Bellaluz era mi tutora; no era una decisión si íbamos a presentarlo o no, es que había que hacerlo como resultado del CEC. Había que tomar decisiones y yo no había tomado decisiones de nada, entonces eso hizo que tuviera que decidir y pues con Bella comenzar a organizar la cabeza; sí, creo que fue estructural, realmente darle forma.

Yo disfruto mucho estar adentro, me encantaría estar adentro porque en la danza improvisar es lo que más me gusta hacer, y siento que este grupo me hace explotar más la creatividad, también porque ser intérprete es estar en el juego, viviéndolo. Y la dificultad también de enfrentarme a este rol, además de no querer soltar (inconscientemente), es que yo no he dirigido mucho, así que si ya me había comprometido para este proyecto a dirigir, pues había que ponerse en la tarea, entonces había que resolver algo y finalmente lanzarme, saltar y dirigir: ¡hágalo, diríjalo!

## El encuentro: la investigación-creación

Lo primero que me llama la atención en ese proceso es la idea de un tiempo de larga duración. Paulina no llega a plantear una obra con unos tiempos específicos porque lo que está

planteando es una clase que le da la posibilidad de desarrollar una investigación y de conocer a los amigos y a las amigas con quienes está trabajando. Eso es muy llamativo, porque es un tiempo de producción. No sé si llamarle, en estos tiempos, rebelde, revolucionario, contracultura, no sé. Nadie se piensa procesos de creación que vayan a durar más de dos años, más de tres años, eso en estos tiempos suena poco productivo. Este tiempo de larga duración existe porque, para el foco del proceso, era eso de cómo conozco, cómo nos relacionamos, cómo entablamos un estar cotidiano, un tiempo de clase con estos amigos y amigas que tienen estas personalidades y estos cuerpos tan particulares, todos tenemos cuerpos particulares, pero en estos procesos creativos Paulina se encuentra con formas de atención diferentes, con formas de estar diferentes, y la investigación empieza por ahí, por: ¡estemos juntos aquí, a ver juntos qué es lo que podemos hacer!

Paulina tampoco llega con un formato de o con una imposición de un formato de: una clase debe ser esto, un encuentro debe ser esto, esto debe funcionar de una manera y no de otra; si no que dice: esto está abierto a lo que nos encontremos y a lo que surja. A ver qué encontramos, eso tiene que ver con ese tiempo de larga duración y con la libertad de no imponerse un proceso creativo antes de un proceso de reconocimiento y de encuentro.

Ella (Paulina) nos cuenta, llevamos un tiempo conociéndonos, quisiera atreverme a que asumamos un proceso de creación, ahí aparecen otros elementos, recuerdo dos en particular. El primero, cómo lograr un espacio de creación, diciendo vamos a hacer una obra o un proceso que podamos mostrar y compartir a otros. Era abrir las experimentaciones de la clase. Aparecen varias preguntas:

¿Cómo favorecer un espacio que sea un espacio relacional que nos permita contenernos?, ¿cómo no nos desbordamos ni en las acciones, ni en el espacio, ni en las relaciones, si no, cómo nos contenemos? Enseguida la pregunta de ¿qué espacio escénico es más chévere? O ¿qué tipo de objetos podrían favorecer ese espacio relacional? Paulina nos mostró a Lygia Clark, quien era uno de sus referentes más vivos en ese momento; lo que ella hace es diseñar objetos, son objetos que ella se inventa para que el cuerpo se relacione o consigo mismo con otros cuerpos.

El otro elemento fue esa gran pregunta que existe siempre en un proceso creativo, ¿cuál era la estructura de la obra? O ¿cuál puede ser la estructura de la pieza? Pues Paulina se encontraba, en ese momento, en esos puntos iniciales con la dificultad de tener una estructura fija, dado el lugar en la propuesta de los objetos relacionales y el espacio que nos contiene. Ella decía, la estructura no puede fijarse, porque hoy a Fulanito le da por hablar y mañana en la escena no habla. ¿Yo qué hago si empieza a hablar y luego no habla? U otro que tenía que cambiarse el traje no se lo quiere cambiar, sino que se pone a gritar porque se altera. ¿Cómo nos contiene el espacio y nos permite que sucedan las cosas?, y claro, tiene todo un desafío, cambian los paradigmas sobre cómo uno concibe cuándo algo es exitoso, cuándo no es exitoso, cuándo algo funciona, cuándo algo no funciona, cómo una estructura puede ser abierta y no una estructura cerrada, pero que nos permita contener, ¿cómo?... ¡Era bien difícil, bien llamativo! (Andrés Lagos, 22 de noviembre de 2018)

Cuando uno empieza a crear y uno empieza a tomar decisiones, cuando uno es director, empieza a establecer para dónde quiere que vaya la obra, y en este caso yo sentía que a Paulina eso la hacía entrar en conflicto con el proceso que ella estaba realizando, por los integrantes del grupo y por toda esa filosofía que hay cuando se trabajan habilidades diversas, cuando se pone cuidado a no imponerse, a escuchar a todas las personas y sus particularidades. Yo noté las diferentes miradas que tenían al proponerle y hablar con ella como tutora: yo estoy aquí al frente de una actuación, frente a un proceso vital, ante un proceso humano y para mí empiezan a entrar otras herramientas, otras situaciones, otras disposiciones cuando uno va a crear y cuando uno se mete en eso toma decisiones y uno dice “quiero esto o queremos esto”; y yo creo que Paulina estaba en esa duda de ¿puedo decir quiero?, ¿tengo que decir quiero?, ¿tengo que decir queremos? Yo creo que esos son los dilemas de Paulina. (Bellaluz Gutiérrez, 22 de noviembre de 2018)

## *Entre nos-otros*

Los resultados de este primer CEC, con el apoyo de Bellaluz y Andrés, dieron como resultado una primera puesta en escena titulada *Entre nos-otros*, que fue presentada en la Academia de Artes Guerrero. La siguiente entrevista a Paulina Avellaneda, que está transcrita textualmente, da cuenta de ello.



Primera puesta en escena  
*Entre nos-otros*, 2015. Academia de  
 Artes Guerrero. Fotografía de Paulina  
 Avellaneda, 2015

### ¿Por qué se llama *Entre nos-otros*?

Me gustan los juegos de palabras. “Entre” es ese espacio que me interesa investigar, es la relación con otro que crea ese *entre*. “Nos”, de “nosotros” porque es lo que hacemos nosotros como grupo, es algo nuestro, propio y único de ese colectivo. Y “otros”, porque la diferencia, el diferente suele ser el “otro”, entonces aquí todos somos “otros”.

### ¿Cuáles fueron los puntos de partida? ¿Por qué le interesó crear esta pieza?

La iniciativa surge de la experiencia de dar clase a este grupo particular y de las preguntas que todo el tiempo fueron saliendo. También me encontré con unos videos que realiza una niña autista, Amanda Melissa, contando de ella misma, desde su lenguaje.

Entonces pensé que eso quería encontrar, el lenguaje nuestro, y con ese lenguaje plantear eso que he venido pensando como:

— ¿Quién es ese otro del cual solo veo fragmentos?

— ¿Cómo encontrarnos desde otra mirada, desde otros lenguajes?

— Las etiquetas y las miradas manchadas.

### **¿Qué fue lo más difícil?**

La incertidumbre. Sin embargo, la misma incertidumbre es lo atractivo, por lo menos para mí. Eso hace que siempre estemos alerta. Pero para el momento de concretar algo, el hecho de no estar seguros de qué va a suceder. Aunque de eso nunca se está. En este caso yo aún vivo en ese lugar de incertidumbre, en el que lo que ha pasado no necesariamente va a pasar. En donde el momento, espacio-tiempo único es el que determina los estados y de allí las acciones.

### **¿Qué no quedó al final? ¿Qué le gustaría rescatar?**

Las canciones en vivo de Daniel y los momentos únicos de reacciones a situaciones.

### **¿Para qué hacer este trabajo?**

Me parece importante poder compartir con otros estos otros mundos. También es una necesidad mía de plasmar muchas cosas que se vienen tejiendo en la experiencia, compartir. Me divierte y sé que para ellos ha sido una bonita experiencia.

En este momento, Juan David, que hacía parte de este laboratorio, cuenta cómo su paso por este proceso le brindó la posibilidad de un sinnúmero de exploraciones:

Pronto la meta de descubrir maneras de “habitar” el lugar se transformó, para mí, en una práctica del descubrir-nos en el lugar, en el lugar del otro, en nuestro propio no lugar. En ese momento creía que el propósito giraba en torno a “motivar”; motivar reacciones altivas de Maryluz. Motivarla a interactuar con Sebastián. Esperar respuestas eufóricas ante cada relación con un nuevo objeto presentado por Paulina. Veía cada oportunidad de vínculo como un caso de estudio que debía ser documentado, acabando con cualquier apreciación real de lo espontáneo. Esto se tornaba frustrante para mí, al no encontrar aparentes avances, al no poder dilucidar conceptos que precisaran un entorno escénico, sin darme cuenta de que el entorno escénico se había empezado a construir desde la primera sesión, a través de la misma presencia corpórea de la experimentación y el encuentro. Aquella búsqueda de acción-reacción me hacía cuestionar de dónde surgía la motivación, si era este acaso un estado necesario para estar presentes, para movernos, para desplazarnos, para expresarnos. ¿En cuántos momentos del día nos sentíamos plenamente motivados sobre lo que hacíamos? Y aun así continuamos con nuestro proceder, con baja o alta intensidad ante lo que convivimos. Entonces, ¿por qué resultarían ajenos en el caso de la inclusión los estados de incomodidad, angustia o desinterés, si todo es parte del mismo proceso de experimentación?

A medida que las sesiones avanzaron... al incluirme en los ejercicios de improvisación pude llegar a entender qué tan excluido del hábito de la expresión corporal me encontraba. Empezaba a entender que el recogimiento de lo que somos en comunidad requería del acto básico de la contemplación; una contemplación que no necesariamente

involucraba habitar el lugar del otro desde la comprensión de sus diferencias o limitaciones, sino desde la propia contemplación de mi ser, que a través del más sincero contacto humano podía poner en armonía las “limitaciones” de todos y cada uno.

La última fase del laboratorio se caracterizó por la significativa presencia de Daniel y Raúl en el proceso. Nada detallaba mejor la necesidad de la diferencia que la contrastante personalidad de dos gemelos que expresaban sin restricciones su manera de estar presentes. Este periodo representó para mí la reconstrucción del concepto espacial como un albergue donde residen las palpitations e impresiones de nuestra realidad. Esto surgió por dos razones: la primera, los ejercicios de improvisación con estructuras espaciales como el cubo de tela, las proyecciones de sombras sobre telón y la ruana compartida. La interlocución generada con estos modelos evidenciaba, por encima de todo, la más bella autonomía de apropiación desde cada uno de los participantes. Las sensaciones de agrado o comodidad, el juego o el bloqueo producido en cada uno de nosotros desde el contacto en estos esquemas, representaban nuestras diferencias de acción como un enriquecido acto escénico. Ninguno de estos elementos escénicos sería capaz de comunicar algo sin la franca intervención de los que en tal ocasión nos reuníamos.

A pesar de que terminar el proceso con una muestra escénica fue difícil, el universo construido durante las sesiones había brindado un entorno seguro para expresarnos. Aun hoy el improvisar corporalmente en público resulta complicado para mí. Extrañamente, el camino había llevado a que mis lugares de intervención permitieran

una exposición más plena de estar allí. Detrás del telón blanco, configurando las sombras que acompañaban a Maryluz, solo era consciente del instante mismo del gesto, olvidando por completo el qué y cómo se estaba proyectando al exterior. Una vez salía a la escena con la cabeza puesta y cerrado al entorno me transportaba a un lugar completamente propio en el que un estado aislado me permitía aliviar el peso de un cuerpo del que no había sido consciente por tanto tiempo. Cuando se acercaban a bailar conmigo, desconociendo quién estaba frente a mí, no había más barrera que el disfrute mismo por el dejarse llevar con objeto del encuentro espontáneo. (Juan David, enero de 2019)

Este proceso se muestra por primera vez en la Guerrero; por primera vez aquí estaba una pantalla para hacer sombra, unas sillas y las cabezas con las que involucrábamos al público a hacer parte de la presentación, porque entonces la cabeza que estaba cosida a una chaqueta se la poníamos a alguien, y lo traíamos al espacio para bailar, bailar, bailar, todos. Como una fiesta. La cabeza está cosida a una chaqueta, como una capucha, pues fue la solución a la necesidad de colocar y quitar la cabeza, por eso decía que en ellas no hay una decisión de color ni nada. Simplemente eran dos chaquetas más de tela a las que pude coser las cabezas y esas quedaron.

Para ese entonces no hubo una propuesta estética en el vestuario, yo creo que por falta de tiempo y ahorita como que se quedó así.



Primera puesta en escena de *Entre nos-otros*, 2015. Academia de Artes Guerrero. Fotografía de Paulina Avellaneda.

En el momento en que ya eso sucede, se formaliza, vamos a tener una presentación, y la sorpresa, lo que yo encontré allí, fue maravilloso, porque que dentro de estos retos de tener esa estructura abierta, que permitiera transitar con libertad por unas pautas, una estructura abierta, no significaba que no tuviera rigor y disciplina, sino: ¿cómo dentro de esta estructura abierta encontraron la manera de contenerse, entre ellos y de contener la escena y de contener al público también, y siento yo, que de una manera muy afortunada, porque lo que yo veía allí era comodidad, amor, buen trato, no eran unas relaciones en las que alguien está obligando a otro a hacer algo que no puede, no quiere o no le interesa, eso es lo que yo termino luego encontrándome, y voy y veo la obra en

vivo y digo “Guau, esto está fantástico”. (Andrés Lagos, noviembre de 2018)

Ponemos en escena la premisa de Rancière (2003) que sostiene que no todo puede ser explicado. “La explicación no es necesaria para remediar una incapacidad de comprensión. Todo lo contrario, esta incapacidad es la ficción que estructura la concepción explicadora del mundo” (p. 15). Es partir de esa incomprensible incapacidad de encontrarnos para retarla, y desde lo inexplicable que sucede, poder recrearla, hacer que suceda, allí, en directo en la interpelación de la mirada, de la palabra, del movimiento, del tiempo y el espacio compartidos, con lo que cada uno tiene, puede, quiere.



Primer CEC *Entre nos-otros*, 2015.  
Fotografía de Paulina Avellaneda.

## Capítulo 4

# De *Entre nos-otros* a *Sin filtro*

### La transformación: una obra abierta

El encuentro implica superar la pregunta tradicional de ¿estamos preparados?, que nos remonta a responder: ¿podemos anticipar lo que vendrá y prefabricar lo que se hará pedagógicamente? Y preguntarnos, más bien, ¿estamos dispuestos, nos sentimos responsables? “¿Por qué [...] no se puede ser responsable y estar disponible a que alguien, independientemente de su lengua, de su raza, de su religión, de su cuerpo esté aquí?” (Skliar, 2009, p. 160).

Yo pensé que [con *Entre nos-otros*] ahí se acababa, me sentía agotada y aun sin claridad de lo que había sucedido. Pasaron cuatro o cinco meses, y surgió de nuevo la convocatoria del CEC y me permitieron continuar y pensé que la idea ahora era evolucionar eso que ya estaba para llegar y sentir que eso

era una puesta en escena, porque para mí todavía no estaba. Y lo que para mí pasó es que no se retoma o no como uno esperaría. Aquí empieza otro proceso, que obviamente ya tiene la base de lo que habíamos armado entre Daniel, Raúl y Maryluz, como la energía en nuestra confianza, en el lenguaje y los juegos creados entre nosotros. Aquí cambia toda la gente. Ya no está Sebastián, ya no está Juan David, en cambio está la posibilidad de que ingresen otras personas nuevas. Esos pueden ser los factores que hicieron que continuara el laboratorio de exploración, pues lo que se va volviendo más importante es el grupo, y entonces a esos nuevos teníamos que irlos incorporando desde el sentir, conociéndolos desde el movimiento y creando la nueva atmósfera de esta nueva combinación de personas. Ya, sin embargo, había una dinámica y la mantuvimos: nos encontrábamos en círculo, conversábamos, iniciábamos con música, tomados de la mano, ejercicios de improvisación y escenas a modo de dispositivos, desde lo cual fueron surgiendo las nuevas cosas.

## La llegada de nuevos acompañantes

Ludys siempre iba, entraba a Maryluz y se quedaba por fuera. Un día me dice: “ay, ¿será que puedo quedarme y hacer la clase?, sí, es que a mí me gusta” y sí, de verdad le gusta bailar, después se da uno cuenta que es que ¡le fascina! (Paulina, noviembre de 2018)

Después de un tiempo de distancia de la clase de los sábados entré a *Sin filtro* a apoyar la presencia de la cabeza en la escena. Si bien era claro que la idea que la había inspirado era hacer referencia a un objeto, para mí hacía un llamado explícito a la discapacidad.

Primero, me pareció que el color blanco era una metáfora obvia al Día Blanco<sup>12</sup>, a ese color que refuerza una idea de “pureza”, “infancia”, “neutralidad”. Unos lugares comunes que simplifican la vida y las experiencias de las personas.

El hecho de que fuera un personaje que era guiado para entrar y salir de escena me resultaba una reafirmación de la dependencia y falta de autonomía en las que pueden encontrarse algunas personas en condición de discapacidad, y pensaba puntualmente en alguien con discapacidad cognitiva. Sin embargo, nunca se trató de una representación o una mímica de nadie, una cosa era lo que yo me imaginaba que representaba o podía sugerir la cabeza, y otra, muy distinta, lo que ella fue siendo.

Adentro, viendo los límites del mundo tan cerca y percibiendo los sonidos, las luces, las sombras, las vibraciones, las texturas con cierta admiración, con ese asombro de lo que no es cotidiano, ese ser fue cobrando vida por fuera de mi propia cabeza. (Nayibe, enero de 2019)

12 Jenny Sánchez, fundadora de la Asociación Colombiana de Padres con Hijos Especiales (ACPHES), creó en 1988 el Día Blanco, para conmemorar y visibilizar a las personas con discapacidad.



Ensayo, 2017. Fotografía de Adriana Roca.

Escuché a Paulina, con quien por esa época (2017) estábamos haciendo otros proyectos, relatar la experiencia; la sentía dudosa de continuar, un poco cansada de batallar sola; sin embargo, al ver la obra lo único que pude gritarle fue: ¡Nooooooo, no pares, es maravilloso! A raíz de esto ella me invita a que asista y apoye. En el proyecto vi la posibilidad de volverme a reconectar con el baile, y estar en escena desde un proyecto en el que mi cuerpo y mi no profesionalización eran aceptados. (Cristina, noviembre de 2018)

Hace dos años (2017) fui invitado a formar parte del grupo de danza. Desde el principio fui acogido como un miembro

más y me invitaron a hacer los ejercicios y a participar en las actividades de preparación y calentamiento corporal. De forma tal que me hice uno más de los bailarines en escena. (Rafael, noviembre de 2018)

## Otros: ritmos, tiempos, espacios, propuestas

Entre tantos cambios se va perdiendo la idea de la pared y de la luz, porque en los ensayos no es posible, no está la lámpara y estamos en un espacio muy iluminado. Tener la pared implicaba toda una instalación, y no está por tiempos y espacios; los ensayos son en otro sitio y también es que la reunión, para que todo este nuevo equipo confluyera, con esos horarios tan difíciles entre todos, fue empezando a las ocho de la mañana los sábados en Danza Común, una sola vez a la semana. El horario creo que influyó de manera particular en la presencia y el estar Raúl y Daniel, que casi siempre llegaron mal, como que esa no era la hora para ellos; entonces esa hora se ajustaba bien para el resto que trabaja, que tenía otras actividades, pero para ellos no.

Ellos no llegaban temprano y además llegaban sintiéndose mal porque estaban llegando tarde, eso le quitaba una hora a lo que podía ser un ensayo de dos horas, porque si habíamos empezado antes, al ellos llegar y estar en este conflicto de no sentirse bien por llegar tarde, tocaba volver a empezar, acoger y acompañarlos a hacer el tránsito de entrada. Ahí es donde digo: cómo no irrumpir en las sensibilidades de mis intérpretes y a la vez mantener la exigencia o el rigor que requiere un ensayo y del cual llama la atención Bella; para mí era importante escuchar y priorizar el cuidado, comprendiendo, asumiendo como parte de la realidad del proceso esos otros tiempos, pues de lo contrario

no me funcionaría, simplemente no tendría sus presencias o las tendría en apariencia. Esto marca una diferencia en lo que para mí ha sido la experiencia de un proceso escénico con este grupo, aquí prevalece la importancia de cuidar la relación, del bienestar grupal, del encuentro, que en otro tipo de grupo se tiende a obviar aunque siempre está, pero hay una exigencia social y, en el campo profesional, no explícita de callar eso que me está afectando para entrar en el espacio dispuesto a hacer lo mejor posible, en este caso, interpretar (ejecutar o crear) y aprovechar el tiempo del ensayo, dando siempre lo mejor a pesar de lo que esté sucediendo personalmente.

Yo siento que esto además de exigirme personalmente ser más flexible, también fue lo que hizo que retomar el proceso no consistiera solamente en volver sobre el material construido, sino que nos llevó por nuevas dinámicas de trabajo que a su vez fueron transformadas por las nuevas relaciones que se crean en el grupo cuando hay otros integrantes.



Ensayo, 2017. Fotografía de Adriana Roca.



La dirección de Paulina ha sido muy asertiva en ubicar cuáles son esos momentos en donde cada quien tiene su esplendor. (Nayibe, noviembre de 2018)

En la primera versión no habla Daniel, no habla ninguno, y ahí sí con Nayibe alguna vez fue que dijimos “ay, chévere que ellos leyeran o que dijeran, mire que”. Yo les empecé a pedir que llevaran algo que les interesara, ahí fue que Daniel llevó el libro y Raúl escribía cada sesión. Lo que escribía Raúl fue volviendo al tema de lo que estaba pasando cuando murió Juan Gabriel y de ahí es que surge: ¿qué pasa si ponemos la canción?

La muerte del Divo de Juárez, que impacta muchísimo a Raúl, fue un momento que coincidió con el proceso de creación; a partir de ahí empiezan a estar muy presentes las alusiones que hace Raúl a Juan Gabriel e igual al finalizar la clase siempre había como una alusión, traía un recorte de periódico, algún fragmento de canción, algo que hacía referencia a él, entonces cómo no iba a estar Juan Gabriel en el montaje. (Nayibe, noviembre de 2018)

Esa parte del montaje, la canción “Te lo pido, por favor” de Juan Gabriel, es mía, me encantó, me gustó. Se la dediqué especialmente a mi mamá, la canción cantándola hacia un público actual, presente, pero más calificado. (Raúl, noviembre de 2018)

O una de las propuestas de Daniel:

Voy a decirles unas cuantas palabras a ver cómo se sienten, Amado Nervo, *Plenitud*, perdón, *Fábulas universales*. (Daniel, noviembre de 2018)



Daniel y Raúl en ensayo, 2017.  
Fotografía de Paulina Avellaneda.

Al igual que las propuestas de Daniel y Raúl, *Sin filtro* le apuesta a mostrar quién es cada uno través de un gesto o de una acción particular, a la creación colectiva, es decir, cómo poder incorporar elementos únicos de cada uno, desde los sonidos, desde los impulsos de voz de Maryluz hasta las narraciones de Daniel. No fue una cosa que se hubiera impuesto o que se hubiera parodiado, se ha ido transformando de acuerdo con quienes están en el momento, con sus estados de ánimo, con los espacios en donde se va a presentar y las contingencias que suceden todo el tiempo.

Otros ejemplos de esta apertura los narran Rafael y Cristina:

Para la segunda presentación de la obra surgió la propuesta de hacer música original y de remezclar algunas de las ideas existentes. De esta forma, para la presentación en

la Libélula Dorada dentro del Festival de Danza Contemporánea, se presentó una nueva versión de la obra con música original y algunas mezclas de las canciones pre-existentes que daban, a mi parecer, un sentido más propio a los movimientos y las escenas de la obra, resaltando su originalidad y particularidad. (Rafael, noviembre de 2018)

Aunque en un inicio nunca tuve la intención, poco a poco empecé a construir aparentemente un personaje “ficcional” que juega a esa sensación-tensión cercana a la locura. Sin embargo, ese personaje con el trasegar resultó siendo un yo, una locura negada que me atraviesa pero oculto en mi no yo. Es un juego entre la representación y lo representado. Creo que aportó ese personaje en la obra. He podido jugar con una búsqueda personal del Butoh como yo lo siento. Aporté el desorden y el coqueteo prohibido de incitar lo que socialmente no es permitido. (Cristina, noviembre de 2018)

De *Entre nos-otros* permanece un elemento central y es eso de la mirada que me parece interesante, esto de devolverle la mirada al otro, porque creo que en la escena es clave, sobre todo en este tipo de propuestas que hablan de inclusión. Algunas personas creo que aún van a ver lo que hace “el que no puede”, más o menos, o “el diferente” o inevitablemente se encuentra ahí tratando de identificar ¿quién es qué?, O ¿quién tiene qué?, entonces por eso pensaba que sería interesante cambiar eso: ¿qué vienes a mirar? O ¿qué ves cuando miras este grupo? O ¿qué estás buscando? Porque yo siento que ahí, al proponer devolver la mirada de quien va a ver una obra de danza, de danza inclusiva, podemos proponer reflexionar sobre los prejuicios, las predisposiciones a las experiencias que en el evento escénico también deberían ser experiencias de encuentro, en

donde el público sienta que hace parte de la construcción de eso que ve, de lo que se lleva de la experiencia.

Lo que más hacíamos era disfrutar bailar, darme cuenta de que al colocar la músicaailable y permitírnos bailar, salían pasos naturales de Daniel y Raúl que eran sentidos con gusto y que también Maryluz se emocionaba, entonces por eso salió *Entre nos-otros*, como esa fiestica que surgía para y entre nosotros, esa que hacía que involucráramos al público en esta nueva versión; es una fiesta interna la que hacemos al inicio, pero ya se volvió más escénico. Empiezo también a intentar cambiar de temporalidad, o sea, la fiesta inicial era como de verdad, como ahí, la música y contigo bailo y ya. En cambio, en esta disfruto desde la música, es como si hubiera pasado una noche entera y se enrarece, ya estoy cansado, empieza a ser más escénica, eso se transforma.

Al finalizar las sesiones Daniel nos leía textos de su libro y comenzamos a pensar en qué pasaría si hacemos eso en escena, que él lea un texto que más tarde es lo que da pie a que él ahora narre algo que sale de su creación espontánea. La idea de que él leyera tenía que ver con sus repeticiones, porque a mí me molestaba en mi acelere y me confrontaba en la premisa de escuchar y comprender esos otros tiempos.

Peleaba conmigo misma y por eso me gustaba la idea de incomodar, de lograr en los otros esta sensación y así conectar esa intención inicial de transmitir a la gente eso que yo viví en la interacción con ellos, sin necesidad de que hicieran todo el proceso. Pensé que eso se lograba con objetos relacionales, pero ¿cómo le genero eso que a uno le da con el otro?, la desesperación que no tiene tiempo, la extrañeza de que me está mirando y yo ¿para dónde miro?

Otra cosa que surge, y tiene que ver más con ideas más basadas en la reflexión de lo escénico, es eso que se espera; me interesa descolocar al otro y entonces aparece *Flash dance*, esa

música que por lo menos en mi vida se relaciona con ese sueño de bailar, de ser virtuosos, la música tiene ese poder de transmitir un movimiento poderoso. Se la he puesto a los bailarines y, en serio, cuando les digo que contengan en el cuerpo lo que sienten con la música y no se muevan, se les sale por los ojos, porque sí, es muy icónico y es como ponerlo y “aquí tiene que ser la danza”, entonces que al sonar no suceda una zancadilla al deseo, a la expectativa o la posibilidad de crearlo todo. Ahí salen las preguntas y los pensamientos que traigo desde hace rato en relación con lo que se espera ver en un bailarín, el virtuosismo, la acción y la construcción de pasos, saltos, rodar al piso, girar... y... ¡No, eso no está!, entonces ármelo en su cabeza, porque en su cabeza está. Y eso es lo que le pasa al espectador que quiere algo y cuando no lo ve, que generalmente va a pasar así, pues ¿no le gusta? Entonces aquí, por ejemplo, cada cual tendría ese espacio para imaginarse la obra que quiere en el momento de *Flash dance*, sí, que se le ocurra, esa es una premisa, como: uno va a veces a ver lo que quiere ver...

Por ejemplo, eso de *Flash dance* es que nos sentábamos en ese mirar a los que nos están mirando y empezaba a sonar la música. Yo no había encontrado cuál, pero quería algo que uno sintiera y fuera reconocido, algo como ópera, el *ballet*, que al sonar la música se pensara: ¡Guau! ¡Aquí viene la danza! y ellos no hagan nada y de repente se escape un movimiento. Entonces, yo hice esos experimentos, y les decía eso, escuchen la música y no hagan nada, solo escuchen, después encontré que había que imaginarse un poquito lo que podía estar pasando en ese momento mientras miraban a la gente, y dejarse ir un poquito, dejar salir eso que se estaba sintiendo, así eran las pautas.

Ellos se dejan dirigir, la disposición a experimentar está. Además, yo creo que ellos lo saben y lo entienden, pero, nunca les conté...

## Los nuevos objetos

Los objetos surgen para poder organizar, dar pautas, pensar, ¿cómo pasamos de un lugar a otro y cómo sentimos que hay unos cambios de escena?, y eso lo dan los objetos, entonces, por ejemplo, la pared de las sombras, esa pared de las sombras que se convertía en ese corredor inicial donde bailaban todos; hay una presentación de quién es cada uno, cómo se mueve cada uno, era eso, ese pasar por la sombra.

## *Las sillas*

Las sillas están allí para organizar el espacio y como pauta porque también está esa premisa no muy clara para mí todavía de cómo le digo “ahora: Daniel, Maryluz, tú te paras hacia la pared porque estás en escena pero como si no estuvieras”. Ensayando ha pasado que se distraen, que queda alguno en un lugar del espacio que no es y pues a la larga no pasa nada, la obra por eso cambia, pero no quisiera que quedaran en una situación en la que, desde afuera, se pensara que ellos están perdidos. Entonces, la silla indica una acción y al ofrecerla a alguien ya le estás sugiriendo algo, por eso me ayuda a organizar, o a encontrar un lugar seguro para estar.

## *El micrófono*

El micrófono se volvió muy importante y surgió en un ensayo, hablando. Trato siempre de hablar al inicio y al final con ellos, entonces, esa vez, preguntando cosas, se me ocurrió pasar un marcador y hablar como si estuviera hablando con un micrófono y funcionó muy bien, cómo motivar una conversación diferente,

ahí surgió algo que me motivó a hablar, conseguimos un micrófono, y empezó a salir, se volvió importantísimo. También, el micrófono organiza lo que voy a decir y los momentos; ahora está aquí y ¡ah!, ya sé, tengo que hablar, eso es otra pauta de cambio en la estructura que funcionó muy bien. Y lo último que siento que es un lugar todavía no profundizado es cuando con el micrófono logramos que Maryluz en algún momento intentara hablar, decir; está la intención y de ahí entonces empezamos a jugar con el sonido que es ese lenguaje de ella, ese con el que ella podría estar cómoda y por eso está ese momento de ella. Eso, por ejemplo, siento que todavía tendría mucho que trabajar y explorar con ella, que tiene potencial, que ahí está como apenas insinuado.



Mayra y Daniel, 2017. Fotografía de Adriana Roca.

Los objetos dentro de las versiones de la obra también se han transformado, permanecen algunos, por ejemplo, las sillas que siguen teniendo ese rol de organizar el espacio, de darnos un lugar, de ayudar también a delimitar el tiempo y el micrófono. Sí creo que son elementos que hacen aparecer otros componentes de la creación. No solo somos nosotros los intérpretes que estamos proponiendo, dando diálogos entre nosotros o hacia los otros, sino que estos objetos también son fuentes de diálogo, de inspiración, de crear relaciones, y creo que Paulina fue viendo eso desde el entrenamiento. Yo sentía que además de cada uno ser un motor para el otro, me parece que ella sentía que los objetos del espacio podían crear caminos que guiaban todo lo que se estaba proponiendo. (Bellaluz Gutiérrez, 22 de noviembre de 2018)

## Los ensayos

En todas las sesiones hay un momento de exploración de sonido porque vuelve y se va, se vuelve mecánico, monótono, esto es algo con lo que debemos jugar en cada sesión. Nuestros ensayos consisten en seguir jugando, en jugar con la voz y el micrófono con todos, en hacer las frases, en encender la chispa de la fiesta nuestra, entrando en tranquilidad con el círculo y conectándonos con la música. La secuencia en la estructura es menos difícil, realmente lo importante es calentar el corazón, la energía y la intuición para salir a improvisar dentro de esos nodos que se llaman escenas.

Hacemos también una frase de movimiento, una única frase que surge por terquedad mía, otro elemento que tenía pendiente, y es el cliché, lo repetitivo; los movimientos repetidos,

si no tienen alma, si no hay algo nuevo en el cuerpo que los ejecute, son aburridos. Entonces, comencé marcando pasos que considero cliché en la danza contemporánea, los hemos marcado muchas veces, contándolos, con imágenes y con diferentes músicas. Una secuencia sencilla de la cual cada uno hace su propia versión, no porque yo haya indicado eso, sino porque no indiqué lo contrario, yo la marco pero no espero que se parezcan a mí, cada uno termina haciendo algo particular, su propia versión y entonces me encanta, porque se desdibujó una técnica y ganó personalidad. Esto lo hacemos siempre, varias veces, pues más que recordar y pulir la forma, cada uno va encontrándose dentro de ella.

## *Sin filtro*

Uno de los retos más grandes que estás asumiendo es que esto es un terreno que se mueve todos los días, y esos son los terrenos en los que vivimos realmente, así parezca que lo incierto es la certeza, pero es que esa es la naturaleza de ese espacio, es que lo incierto es la certeza. Yo sigo sintiendo que el valor profundo de esa propuesta es asumir algo tan incierto en estos tiempos y en estos mundos que nos piden siempre una certeza, o eres una cosa o eres otra cosa, pero eso que no entiendo muy bien qué eres y tu imagen es una cosa pero tu discurso me dice otra, pero tu manera de estar me dice otra cosa u hoy no sale como salió ayer, ese es un reto gigante y eso es una de las potencias creativas y políticas de la propuesta.

Asumir una construcción de cotidiano, no importa si es una clase, si es una creación, si es en el escenario, esa incertidumbre es el valor, eso sigue siendo para mí la potencia

y por eso sigue siendo un reto y es tan enriquecedor y tan difícil porque eso es estar así.

A lo mejor esas son las realidades a las que ellos están invitando, que son una potencia pero que desde nuestra manera de ser en el mundo no podemos ver, a lo mejor por eso es que ellos vienen y están ahí, para decirnos a nosotros, compartirlas a otras personas: ¡vea, nuestro mundo es este, es de un estado y un tiempo incierto siempre! (Andrés, noviembre de 2018)

*Entre nos-otros* era poner ahí lo que nos estaba pasando, era como si abriéramos la ventana y “mire, esto es lo de nosotros, como una cosa todavía”. *Sin filtro* es eso, entender que es auténtico porque no se le pone filtro, no hay una actuación, toda la emoción está como es, honesta, natural, y eso me gusta, por eso escogí ese nombre. Esto lo comprendí un día en el que, al cruzar una calle, vi que una joven de unos 19 años que me miraba fijamente mientras todos esperábamos el semáforo, ella observaba mi cara, y se daba cuenta de que yo la estaba viendo y que me daba cuenta mientras ella continuaba buscando comprender con su mirada, en mi cara, algo que le llamó la atención de mí. Lo revelador en esto es que no es la primera vez que sucede, pues desde muy pequeña me acostumbre a ser mirada, a veces señalada por el niño que le pregunta a su mamá o la chica que llama la atención a su amiga para que observe que mi cara es diferente, que tengo cicatrices y huellas de haber nacido con el paladar hendido. Generalmente, y al ir creciendo, los filtros sociales que tenemos hacen que esa mamá a la que el niño le preguntó le diga que disimule, que es “mala educación quedarse mirando a alguien”, o las chicas, al darse cuenta de que yo soy consciente de su mirada, voltean su rostro y buscan disimular, y eso no sucedió ese día, no sucedió lo habitual,

lo socialmente esperado no estaba pasando y ahora era yo quien me quedaba observándola y preguntándome ¿por qué? Fue entonces cuando cambió el semáforo y quienes estaban a su lado la tomaron de la mano para acompañarla a cruzar la calle, allí comprendí que ella tampoco era una chica común, que en ella no había el filtro social de la mirada.

Estas reflexiones de Andrés y Paulina comparten la afirmación de Iván Castiblanco sobre la mirada e implicación cuando dice:

Mirar no es un acto tan simple, en él están implicados, al mismo tiempo, aspectos biológicos, cognitivos y culturales. Vale la pena, entonces, diferenciar el mirar del ver: ver es un acto biológico, involuntario, inmediato, sin intención... Mirar, sin embargo, es un acto cultural, voluntario, mediato, intencional, en el que interviene la trama de significados con la que interpretamos lo que percibimos y que ha sido adquirida durante el proceso de socialización. Es decir, cuando aprendemos a mirar, aprendemos a significar lo que miramos, aprendemos a mirar de diferentes formas a las personas según los prejuicios sociales, aprendemos, también, a no mirar aquello o aquellos que no están dentro del rango de lo mirable, aprendemos a volver al otro un fantasma: alguien que es apenas percibido, que ya no es imagen sino susurro, que no significamos desde la propia experiencia de ver y mirar, sino que tiene en su frente un estigma, una etiqueta con una definición tan exacta, tan reducida, que ya no hace falta mirarlo, de tal forma que para conocerlo bastaría tan solo creer en los mitos que narran, clasifican y diagnostican quién es el otro. Mitos que hablan de espantos, de apariciones, de seres anormales y sub o sobrenaturales. (Castiblanco, 2012, p. 69)

Con esta provocación *Sin filtro* nos propone devolver la mirada, no solo sobre el otro sino sobre nos-otros, retando ese filtro social, buscando que eso incómodo e impredecible nos desacomode y nos devuelva así una experiencia de *otra mirada*.

Esta apuesta de *Sin filtro* nos conecta también con la idea de liminalidad, por el potencial que representa para reflexionar las situaciones escénicas y políticas insertas en la vida social, propiciadora de cambios que pueden parecer efímeros, pero también trascendentes. Victor Turner desarrolla el concepto por medio del estudio de rituales en grupos indígenas y explora la transición de un estado del sujeto (individuo o colectivo) a otro, mientras el rito ocurre:

Estos sujetos liminales (personas liminales o “gentes del umbral”) tienen atributos ambiguos, ya que esta condición y estas personas liminales eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural [...]. (Turner, 1988, p. 102)

Con esta premisa y lo revelado hasta este trayecto de *Sin filtro* podemos decir que se percibe una especie de antiestructura en términos de Turner (1988), ligada a una *communitas* que se opone de forma manifiesta a la estandarización de la vida, un espacio que permite descubrir la capacidad lúdica fuera de los rótulos y clasificaciones sociales que determinan una forma de ser, estar y ser visto, predefiniendo de esta forma el tipo de relacionamiento que se da entre los sujetos (Turner, 1987). Una *communitas* que surge espontáneamente

motivada por valores, creencias e ideas colectivas, en una “antiestructura”, no entendida como una ausencia de estructura, sino más bien como un modo alternativo y espontáneo de organización social que emerge momentáneamente de los intersticios de la sociedad, intersticios que hace visibles la liminalidad. La antiestructura de *Sin filtro* busca deliberadamente, como lo proponen sus protagonistas, dialogar con la estructura social, contribuyendo inclusive para la propia revitalización de esta última (Da Silva, 2005).

Con *Sin filtro* proponemos el encuentro como posibilidad vital de relacionamiento, la creación colectiva como posibilidad de reconocer la diferencia, la diversidad en todas sus manifestaciones y la inclusión como camino y búsqueda permanente de poder construirnos y reconocernos como seres relacionales. Proponemos disponernos, no enseñar cómo producir el encuentro con ese otro, con esos otros, sino comprender que nosotros somos también otro para los otros y que ese encuentro requiere mostrarse como testimonio; proponemos con *Sin filtro* una pedagogía como testimonio.

Cuando un maestro me dice a mí “deme tips”, digo: eso no existe compañeros, eso no puede existir, usted es el que tiene que tener idea de una puesta en escena, porque la pedagogía es una puesta en escena permanente. (Graciela Ibáñez, enero de 2019)

## Capítulo 5

# Los artífices de esta historia

¿Quiénes son y qué significa para ellos *Sin filtro*?

*Raúl Ernesto Lagomasini*

Mi nombre es Raúl Ernesto Lagomasini, tengo 39 años y estoy en *Sin filtro*.

Lo que más me gusta del grupo, de esta compañía, son las reuniones de ciclo o individuales. Pero lo que más me gusta son las presentaciones en escenario, me encantan. Ese es un éxito para que las personas aprendan de algo y algo exitoso para que cuando sean los mejores aprendan como lo hicieron en la serie *Fame*<sup>13</sup>.

13 Se refiere al famoso musical estrenado en 1988 en el que un grupo de jóvenes promesas aspirantes a triunfar en el mundo del espectáculo esperan ser seleccionados para ingresar en la High School of Performing Arts (Escuela Superior de Artes Interpretativas) de Nueva York. Puede consultarse en [https://es.wikipedia.org/wiki/Fame\\_\(musical\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Fame_(musical))



Raúl Ernesto Lagomasini. Fotografías de Celia del Pilar Páez C., 2018.

## *Daniel Lagomasini*

Mi nombre es Daniel Lagomasini, tengo 39 años y me gusta mucho la danza. Desde 2017 ingresé al grupo de *Sin filtro* y lo que más me gusta es la danza, la coreografía y el movimiento.



Daniel Lagomasini. Fotografías de Celia del Pilar Páez C., 2018.

Lo que más me gusta de *Sin filtro* primero son las posiciones, las posturas, los movimientos estilo *Flash dance*, la ópera *Aida*, *Rigoletto*, *Comi Comi*, *Cocoman*, el baile intergaláctico y otros ritmos, bailes, ensayos en la Libélula Dorada con Cristina, Rafael tocando el acordeón, Luds moviendo los brazos; Nayis, Raúl, Daniel haciendo figuras, apoyándonos con los brazos, piernas, manos, haciendo el arco con las rodillas rectas, rectangulares. No me gustan los movimientos repetitivos con la cabeza, cuello, saltos, cuclillas, pies, tobillos, poniéndonos la caperuza, repetición y movimientos anteriores.

Cuento que mi experiencia fue fantástica, divertida, entretenida, genial, sensacional, en los inicios de las clases de la danza, inclusión, coordinación, movimientos, coreografías, presentaciones. Lo que estamos realizando con los de *Sin filtro* me parece divertido bueno e interesante porque expresa libremente la capacidad de bailar y de hacer movimientos, giros y posiciones coreográficas. Desde las primeras hasta las más recientes. Hay algo que sí me puede fomentar, sí me puede valorar e interesar y fomentar en lo que estamos participando acerca de la danza inclusiva y por supuesto el movimiento y la expresión musical.

### Maryluz Montañez

Joven de 23 años que hace parte de *Sin filtro* desde su creación. Su aporte a la obra ha sido constante e importante. Es una gran apasionada por la danza y el movimiento; además, disfruta cada momento con o sin público.



Maryluz Montañez. Fotografía y diseño de Paulina Avellaneda, 2019.

Esta es la respuesta de Maryluz al preguntar por lo que ha significado para ella *Sin filtro*:



Dibujo de Maryluz, diciembre de 2018.

## Juan David Múnera

Juan David Múnera Vives tiene 30 años. Nació en Bogotá. Es estudiante de Pregrado en Arquitectura y Diseño de Espacios y Escenarios. Apasionado por el diseño de espacios efímeros y permanentes y su capacidad de transformación y habitabilidad. Tiene experiencia laboral en el campo de la producción

escénica en la Facultad de Artes de la ASAB y la Corporación Inclusive Movimiento.



Juan David Múnera. Archivo personal.

El proyecto de *Sin filtro* llega a mí como una de tantas experiencias que se emprenden sin esperar mucho a cambio, en las que no mucho es claro y en las que nos preguntamos si nuestra participación tiene lugar. Aquellas experiencias que en silencio y con el devenir de los días nos van llenando de expectativas desde el ejercicio básico de disfrutar estar presentes. Si me lo preguntan, *Sin filtro* no resultó ser un ejercicio coreográfico de improvisación, no fue un resultado de experimentación escenográfica; resultó ser una coincidencia más entre mentes y cuerpos que se regalan el instante de la mirada y la admiración sobre sí mismos y sobre los demás. Si me lo preguntan, el sentido de un proyecto de danza inclusiva como este es llegar a entender que la inclusión no es un camino para asimilar e interiorizar lo ajeno, es más un viaje de autorreconocimiento, que desde el interior nos permite dialogar y construir desde la valoración de nuestras diferencias.

## Maira Macías



Maira Macías. Fotografía de Paulina Avellaneda. Archivo personal.

Para mí este proceso junto a ustedes ha sido maravilloso, un proceso de mucho aprendizaje y que me abrió un espectro a sentires más profundos en relación con las diferencias, y eso es un tesoro que guardo con ímpetu en mi corazón, entonces gratitud a todos ustedes, gratitud a Paulina por abrirme las puertas de este espacio, por creer en mí, por confiar en mí, y a todos y a cada uno de ustedes, pues indudablemente hay algo por guardar ¿no?: momentos, sonrisas, palabras, cosas que se quedan en la memoria.

Por ahí me decían que soy soñadora y obstinada, creo que es una fórmula perfecta para que se cumplan los sueños, se cumpla lo que uno intenciona [sic], entonces es lo que les puedo compartir de mí, no dejen de ser obstinadas, obstinados, ni dejen los sueños a un lado, no dejen de soñar, no dejemos de soñar, es creo uno de los únicos caminos para cambiar nuestra realidad.

## Nayibe Sánchez



Nayibe Sánchez. Fotografía de Celia del Pilar Páez C., 2018.

Mi nombre es Nayibe Lizeth Sánchez Rodríguez, de formación soy profesional en Gobierno y Relaciones Internacionales, y de deformación he explorado el campo de la danza contemporánea, en especial, la corriente inclusiva, que abre las puertas a quienes no tenemos una trayectoria formal, pero estamos interesados en descubrir el lenguaje corporal. Desde 2012 hago parte de Inclusive Movimiento, una propuesta que integra distintos campos de saber desde las prácticas artísticas para generar espacios de encuentro entre las múltiples corporalidades posibles.

En mi carrera laboral he trabajado por la defensa de los derechos humanos de las personas en condición de discapacidad, y desde allí también busco crear lugares de encuentro, de reconocimiento por la diferencia, pero sobre todo, de denuncia de la desigualdad e injusticia que atraviesa a la experiencia de la discapacidad. Actualmente, colaboro con la Comisión de la Verdad en Colombia, creo que es una forma de aportar a la

construcción de paz porque estoy convencida de que somos capaces de transformar los conflictos, las discriminaciones, y las exclusiones históricas si logramos escuchar a quienes difícilmente han sido escuchados.

Ha sido muy importante como parte del proyecto de Inclusive hacer parte de *Sin filtro* como una puesta en escena, muy significativo, y para mí en particular teniendo *la cabeza* creo que ha sido un lugar seguro. Ha sido la posibilidad de relacionarnos todos de una manera más horizontal, que no es exactamente una clase; si bien Paulina está dirigiendo al retomar elementos que ha propuesto cada uno, siento que también es un proceso de cocreación muy valioso en donde se va rompiendo esa jerarquía de quién dirige y quién enseña a quién, porque creo que en realidad es más producto de la lectura que ha hecho Paulina, de las características y cómo poner en juego eso, hilarlo y darle un orden. Pero más que enseñar unos movimientos dados, no se trata de eso; siento que es una propuesta realmente poderosa en lo que puede transmitir, en las preguntas que puede plantear, incluso desde nosotros hacia nosotros, pero también hacia afuera.

## *La cabeza*

No sé por qué insisten en llamarme por una parte específica de mi cuerpo, como si fuera lo más importante o lo único que se viera... No soy solo una cabeza, y si acaso tengo una, no queda donde la señalan o se expande por todas partes. Me pregunto si ayudaría explicar dónde la siento o quién soy.

Debo decir que *Sin filtro* me permitió estar y crecer en relación con los demás, pero, especialmente, pude explorarme y descubrir qué me gusta tocar, por dónde moverme, cómo hacerlo. Creo que me gustaría también estar por fuera, tener

un espacio propio, en solitario, donde pudiera ir y venir a mi antojo. También me gustaría andar en otros niveles y dimensiones que no he podido explorar, como deslizarme hasta el techo y flotar... A veces siento tal liviandad que es posible, pero otras, siento que me quiero sumergir en el piso, entrar a un mundo subterráneo y asomar solo algunas partes de mí a la superficie.

Una de las cosas que más disfruto de *Sin filtro* son esos breves, esporádicos, momentos en que coincidimos con alguien y se tocan por un instante pedacitos de cuerpo.

## Ludys Angulo



Ludys Angulo. Fotografía de Celia del Pilar Páez C., 2018.

Yo soy Ludys Elena, entré a *Sin filtro* como apoyo de Maryluz, mi hija, una joven de 20 años en ese entonces.

Me gustó bailar, moverme, que el público me pudiera ver, nos tuvieran en cuenta. Me gusta que nadie discrimine a nadie. Yo había pensado que me gustaba estar en un escenario, presentarme, trabajé en Caracol pero no en actuación, eso me parecía muy lejano, pero hoy veo que es posible. Me ha gustado el baile, lo que nos han enseñado de hablar, dejar la pena. Aprendí a sobresalir para que a uno lo vean, sonreír.

Quisiera que fuéramos a presentarnos a más partes para ver si tengo la mente más ocupada, bailar también es como una terapia. Me gustaría seguir, presentarme en más obras en las que pueda aportar más, ya que cuando estoy en escena me siento como una artista, como una bailarina. Para mí Inclusive Movimiento es una familia que debe seguir creciendo y creando, es un espacio de motivación, de alegría y de expresión.

### *Cristina Tavera*



De izquierda a derecha: Daniel, Cristina y Raúl. Fotografía de Graciela Ibáñez, 2018. Archivo *Sin filtro*.

Soy Cristina Tavera, mujer de 37 años, madre de Gael, ser que ilumina mi andar. Hija de mis padres a quienes honro desde lo que soy. Compañera de camino de Juan. Antropóloga y filósofa de profesión, pero con una profunda pasión por las artes escénicas, lo que ha hecho que mi camino se haya construido a partir de experiencias, conocimientos y prácticas que indagán el potencial que tiene el arte, en especial, las artes escénicas en procesos de transformación social.

*Sin filtro* es para mí un laboratorio de convivencia, un espacio de exploración y libertad. Aquí me permito ser, y hacer algo que me apasiona, bailar, sin el juicio social estético sobre lo que significa bailar bien. Vibro cuando bailo, me siento viva en el escenario, allí solo existe el presente, y la inmanencia del aquí y el ahora. Es acá cuando mi cuerpo habla, canta, llora, grita, ríe, sana, es desde acá que asiento una postura política y social sobre lo que significa la inclusión. Me apasiona el estado liminal que se teje en el encuentro, y en el acto creativo, en donde se borra esa frontera entre la realidad y la ficción, y siento que allí justamente es donde tenemos la posibilidad de cuestionar e interpelar a ese otro espectador a quien convocamos a este convivio.

En *Sin filtro* soy los múltiples yoes, el yo que creo ser, el que niego, el que me asusta, el que quiero ser. *Sin filtro* también representa y significa una apuesta política, ética y estética de cuestionar socialmente lo que significa la discapacidad.

## Rafael Llanos

Soy Rafael Llanos P. Compositor, improvisador, cantante y docente nacido en Bogotá. Realicé estudios de Maestría en Composición en Italia, en el Conservatorio di Milano Giuseppe Verdi y estudios de pregrado en la Facultad de Artes de la ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.



Rafael Llanos. Fotografía archivo *Sin filtro*.

He compuesto y estrenado numerosas obras que han sido interpretadas en diferentes países de Europa, Asia y América. He realizado música para numerosas obras de danza y para obras de teatro, incluyendo la obra de títeres *Gárgola* y *Quimera*, del Teatro Libélula Dorada. Soy miembro activo de la compañía de danza Inclusive Movimiento, donde me desempeño como bailarín y músico. He sido participante del CEC de la Fundación Danza Común, donde hice parte de diferentes proyectos coreográficos y performáticos como director, intérprete y compositor. Fui miembro fundador, compositor e intérprete del ensamble CLIC, agrupación dedicada a la improvisación y la interpretación de música contemporánea. Me he desempeñado como docente de composición en la Universidad Central, la Universidad de Pamplona, entre otros.

La fiesta se detiene sorpresivamente y después de un breve silencio, unas voces aparecen, sonidos grabados de los ensayos y de las clases, entrevistas, ideas, risas, absurdos, ruidos y canciones que se sobreponen y musicalmente preguntan

¿dónde está la línea que divide lo musical de lo hablado, de lo ruidoso, de lo expresivo, de lo narrado, de lo cantado? Y de esta forma nos ayuda a seguir preguntando sobre el tema de la inclusión desde lo netamente musical.

En nuestra cotidianidad, y en muchas prácticas musicales, cerramos nuestros oídos generalmente a la mayoría de sonidos y esperamos unos pocos sonidos que llamamos musicales. Definimos el ruido y lo aislamos, abrazamos lo que se acepta como lo armónico, lo agradable, lo melodioso, y lo extraño y lo no musical dentro de ese contexto se aleja. ¿Hacemos lo mismo con las personas? La música continúa jugando con la idea de superposiciones, sonidos de marimbas y vibráfonos con acordes espectrales, que retumban de forma repetitiva y minimalista, pero los pulsos son muchos; las velocidades, los espacios, los timbres se unen y se dispersan, los bailarines pueden seguir uno o el todo, la diferencia se amalgama y se disipa finalmente en el silencio.

Cuando escuchamos por primera vez la música (y tal vez segunda y tercera) e intentamos ensayarla, hubo miedo, prejuicios y pensamientos que decían que tal vez no era la adecuada y que podía herir sensibilidades o confundir. Pero me quedó siempre la tranquilidad de que el equipo hizo su mejor esfuerzo por no quedarse en la pregunta sino responder, pero no hablando, ni pensando, ni juzgando, sino de la mejor forma que todos podemos y sabemos hacer, bailando y disfrutando sin parar, hasta el final.

## *Graciela Ibáñez*

Soy una joven madre que entra a su séptima juventud, me he considerado siempre una mujer de vanguardia con prácticas consecuentes en derechos humanos y sociales, educadora y eterna madre de Raúl y Daniel, dos hombres aún chicos, según ellos.



Graciela Ibáñez. Fotografía de Celia del Pilar Páez C., 2019.

Mi vida transcurre entre la eterna crianza de mis hijos, la promoción de sus derechos y los de las personas con discapacidad en general, donde la inclusión es la herramienta fundamental para la transformación de imaginarios sociales y culturales que impiden su reconocimiento como sujetos de derechos.

Desde que llegué a *Sin filtro* he permanecido en estado de incógnita, en un principio traté de entender si existía un formato a desarrollar; luego intenté participar en la danza y mi cuerpo se negó a establecer una relación armónica con las propuestas espaciales y musicales, mi sensación era como la de un astronauta en Marte, decidí entonces ser espectadora permanente y aprendí que cualquier interpretación sería errática.

Como espectadora y acompañante en este proceso aprendí a sentir la propuesta de integración de sentimientos y actitudes que permiten que cada quien elija su rumbo articulándose con

el otro a su manera, permaneciendo en un espacio común y sintiéndose parte de un todo aparentemente caótico en el cual cada elemento es una disculpa para encontrarse con el otro.

Aunque todavía no entiendo mucho de estas artes solo sé que quienes lo hacen lo disfrutan y se entregan sin protagonismos a dar lo mejor de sí mismos y hacen que el público tenga una sensación de respeto y admiración.

Participar y apoyar *Sin filtro* significó para mí reconocer una práctica inclusiva desde la diversidad del lenguaje del cuerpo, el respeto por la individualidad y la autonomía sin discriminación.

### *Paulina Avellaneda*



Paulina Avellaneda. Archivo personal.

Comparto esta manera que encontré de sintetizar lo que ha significado para mí *Sin filtro*:

Carta a Michael Kvium<sup>14</sup>

Estimado Kvium, hace mucho no te veo o te busco, aunque siempre tus imágenes me acompañan. Me sirvió de inspiración para crear imágenes vivas que fueron usadas como referentes de las obras en que participé alguna vez. Es más, *Binding love* tenía una imagen igualita a tu cuadro. Reflexionábamos en los lazos que el amor genera y con los cuales atrapa, como el destino del amor, el amor destinado, sin poder hacer nada.

Hay dos cuadros de los que sus frases reiteradamente vienen a mi cabeza por diferentes motivos. Ya que la vida ha venido mostrándome esas dos caras permanentemente. *Man kan hvad man vil* y *Man gøre ved man kan*. “Uno hace lo que quiere” y “Uno hace lo que puede”.

Me he dado cuenta de que se logra lo que se quiere y a la vez hacemos lo que podemos y no siempre lo que hacemos es lo mejor, lo más sano, lo más hermoso, o lo que queríamos. Es lo que podemos.

Pienso que hay otra conexión más con tu trabajo, el que conocí en esos años, que hoy permanece, pero realmente no me ha interesado entenderlo o hacerlo consciente.

Por eso hoy te escribo, para contarte en qué van las preguntas que alguna vez te compartí o que tú me hiciste.

14 Este texto lo hizo Paulina en un taller de escritura, como parte del CEC. “Nunca lo terminé, pero la propuesta era hablar de la creación que estábamos haciendo, como si le escribiéramos una carta a alguien” (referencia de Paulina Avellaneda, diciembre de 2018).



*Man kan hvad man vil.* de Michael Kvium. Fotografía tomada de <http://jonatan-rolskov.blogspot.com/2012/02/man-kan-hvad-man-vil.html>

Van por muchas partes, han crecido y han encontrado nuevas vertientes para mi vida, para mí como persona que anda buscando algo con el arte y en este caso como amante del movimiento.

Ahora estoy repensándome en la creación, tanta cabeza y tantas preguntas en estos años necesitan colocarse en algún lado, necesito compartirlas.

Sin embargo, la manera de hacerlo ha ido encontrando su camino. Al principio pensé en realizar objetos que

mediaran experiencias, en instalaciones espaciales que permitieran a los asistentes acercarse a la experiencia que hemos tenido nosotros durante estos dos años.

Todo comenzó intentando establecer un grupo semanal de danza integrada utilizando la metodología DanceAbility, invité a personas con experiencia en la danza y a jóvenes con alguna cualidad cognitiva deferente.

Así llegaron G, A<sup>15</sup>, Daniel, Raúl y Maryluz, entre otros.

Pasaron dos semestres de clases, aprendiendo el lenguaje de la improvisación y conociéndonos mutuamente. Al tercer semestre llegó Marisol, y gracias a Marisol dimos continuidad al proceso sin saber que este sería el detonante que nos llevaría a concretar una puesta en escena.

Tras estos años de experiencia trabajando con grupos integrados en donde mayoritariamente pude conocer personas con discapacidad física o cognitiva, siempre había encontrado las maneras de resolver e improvisar la improvisación. Apegada a la danza contemporánea, a su estética y sus búsquedas.

Cuando llegó A y completó nuestro grupo, éramos más del lado del mundo desconocido que del conocido, entonces yo fui la más extranjera en el proceso, mi idioma ya no fue suficiente, lo que creía y sabía hasta ese momento

15 G y A son iniciales de personas que pasaron por este proceso y que no fue posible ubicar para esta investigación y no se cuenta con consentimiento para revelar su identidad.

no me funcionaba de la misma manera. Aquí nuestro grupo era realmente diverso, cada uno con su auténtico estado de ánimo, gustos, sensibilidades, habilidades y expectativas.

Allí estábamos juntos en un salón de clase de danza tratando de resolver los puentes del encuentro.

Si te apresuras a comenzar puedes demorar el inicio, si presionas a compartir, podemos no querer hacerlo, si haces caso a su hermana, posiblemente no podemos conocernos, si me sueltas, coloco mis manos en la cabeza, si mi hermano hace un movimiento, yo lo sigo, si me tomas de la mano y colocas música, me sonrío.

Es así que cada encuentro se convirtió en el día de la incertidumbre, yo me preparé con músicas y me dispuse a escuchar quiénes y cómo llegaban ese día.

Descubrí que la música nos gustaba a todos, que las abstracciones a veces nos desconectaban, que era interesante ese enrarecimiento de la atmósfera, que era divertida la música con otro.

Que conversar tenía muchas formas de hacerse, a veces con sonidos y otras copiando y otras recitando poemas o canciones.

Entendí de lo poco que podemos ver del otro, de la barrera invisible que se sitúa en el momento del rótulo a una persona, en la prisa por recibir respuestas o resolver tareas.

Lo incómodo de exponerse al otro.

Como rayos de luz, señales sonoras que no logro comprender, pero que están allí para hacerme saber que estamos.

Así que hice lo que pude, Michel... no siempre fue fácil llegar, no siempre supe qué hacer en cada situación, pero me dispuse como estaba... tal vez aprendiendo de ellos que sin “filtro” se permiten ser y estar.

Las veces que llegué con ganas de llorar, lloré y canté y fui escuchada por mi grupo, así como cuando Raúl comenzó a llegar molesto por el tráfico y los accidentes, y su molestia le tomaba un tiempo de recuperación para entrar en nuestro espacio.

Todo esto está en el aire buscando caminos, quizás no respuestas, pero dándoles un lugar entre nosotros. Así que lo que planteamos compartir consistió en una estructura capaz de contener nuestros estados de ánimo, la improvisación y los planteamientos hechos al espectador con el lenguaje escénico (luz, espacio, voz, cuerpo, etc.).

Las experiencias planteadas estaban en torno a la experiencia auténtica de la música en nuestros cuerpos, la imposibilidad de encontrar al otro en su total dimensión, solo por medio de su sombra o fracciones de su ser. ¿El revertir la mirada que ya está cargada, la mirada que tiene un lente y cómo se devuelve al otro para cuestionar quién es el otro? ¿Quién es diferente? ¿Cómo vemos al otro? ¿Qué esperamos del otro? ¿Esperamos lo que vemos? ¿Vemos lo que esperamos?

Y, por último, las espacialidades condensadas, espacialidades limitadas por este tipo de rótulos. Los lugares de los otros.

Al iniciar el proceso pensé realizarlo solamente con Maryluz. Sentía que esa sensación de incertidumbre exigía de mí gran atención y estaba agotada, pues como todo en la vida no siempre tuve la disposición emocional o física, sin embargo, no podía interrumpir este proceso, que para ellos y sobre todo para Maryluz se volvió tan importante.

Maryluz tiene ahora 17 años, cuando la conocí asistía a clase colocándose las dos manos en los oídos, su mirada alegre y viva se fugaba hacia el espacio después del encuentro.

Siempre hicimos la ronda inicial en donde de alguna manera expresamos el sentir y siempre ella hizo parte, el brillo de sus ojos hablaba.

Maryluz se caracteriza porque de repente su emoción la lleva a reírse a carcajadas y con algún ruidito especial expresa lo que siente.

Pensé en cómo hacer para crear algo con ella, no para ella, sino con ella, cómo cambiar mi rol frente a ella, para no ser la profesora y ser su compañera de exploración.

En este inicio probamos junto con otros dos compañeros a untarnos los pies con pintura, a construir tejidos en el espacio y yo a enseñarle secuencias o pautar encuentros.

Michael, ¿qué piensas tú que deba llevarse el espectador cuando ve tu obra?, ¿crees que la fealdad tiene una belleza?

Eso me hace pensar en por qué hago lo que hago, me he preguntado mucho por la belleza y de alguna manera

encontré que hay otras bellezas, otras estéticas, disgusta la belleza, la belleza de todos, o la belleza pactada que ha de ser admirada en los escenarios.

En estos días veía los microfilms del Festival de Cortos y Salud Mental Cine Mental en Sevilla y me encanta porque te insertan en otro mundo, y son otros mundos que por medio de la ficción nos acercan a otras realidades.

Yo siento que la puesta en escena es querer transmitir la experiencia de algunos factores que he vivido con esos otros mundos. No creo que sepa cómo son. He encontrado unos puentes que me permiten estar, disfrutarnos juntos, compartir. Y también desde ese lugar observar los diferentes lados. Los que se quedan atemorizados, sorprendidos o admirados por este lado, si no enternecidos por la bondad de cruzar los puentes.

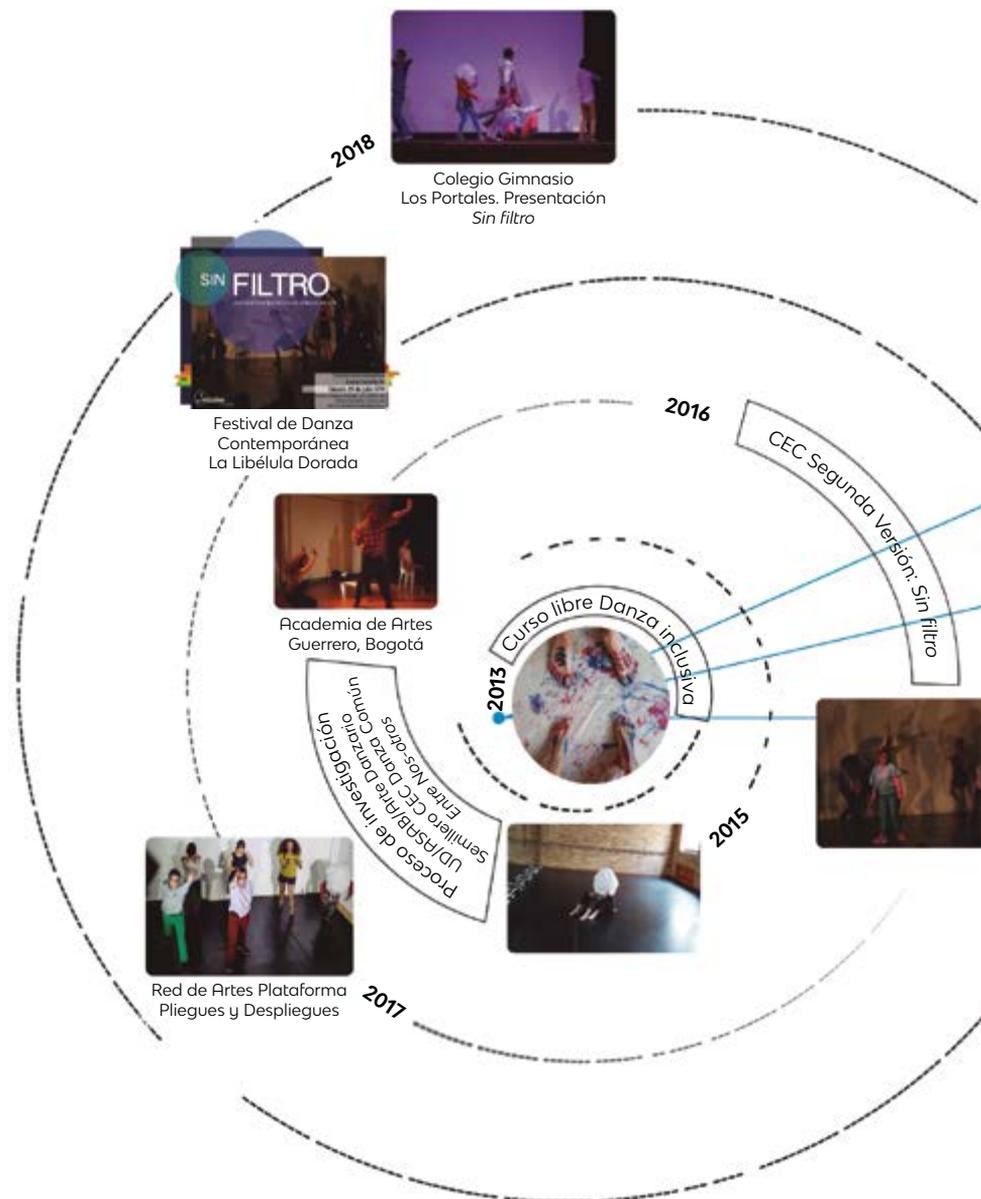
Y desde ellos, al exponerse auténticamente, *sin filtros*, a los otros.

Pienso ahora en la puesta en escena de la pieza como un puente en donde podemos observarnos en el punto medio, tocarnos y compartir.



# Anexo

## Infografía



## Reflexiones sobre el proceso creativo y su puesta en escena

IV Congreso de Investigación en Danza, Bogotá, agosto de 2017

13th International Congress of Qualitative Inquiry, Chicago, mayo de 2017

Danza en la Ciudad. Panel Entre el cuerpo y la palabra, 2018

El giro corporal, Bogotá, agosto de 2018

2019

Hoy

Reconstruyendo la experiencia





# Bibliografía

- Alessi, A. (2010). Certificación docente en DanceAbility. Memorias.
- Baggs, M. (s. f.). Blog. Recuperado de <https://ballastexistenz.wordpress.com/>
- Bárcena, F. (2014). Pedagogía de la presencia. Voces para una educación en la filiación del tiempo. Artículo del Diplomado Pedagogía de las Diferencias. Flacso Argentina.
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 9(19), 49-74. <https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/390>
- Brito, B. (2015). Neoconcretismo brasileño: búsqueda de la experiencia artística como praxis vital. *Diario La Izquierda*, p. 1. Recuperado de <https://www.laizquierdadiario.com/Neoconcretismo-brasileno-busqueda-de-la-experiencia-artistica-como-praxis-vital>
- Candela, I. (2014). Primera gran retrospectiva de Lygia Pape en EE. UU. *Artishock*. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2017/07/14/primera-gran-retrospectiva-lygia-pape-eeuu/>
- Castiblanco, I. (2012). Exponer la mirada. Artículo del Diplomado Pedagogía de las Diferencias.

- Castiblanco, I. (2017). Exponer la mirada: mirar(se) desde las diferencias en un proyecto de fotografía participativa. *Educación Las Américas*, 4, 68-83.
- Coetzee, J. M. (2003). *Esperando a los bárbaros*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Contreras, J. y Pérez de Lara, N. (comps.) (2010). *Investigar la experiencia educativa*. Madrid: Morata.
- Da Silva, R. A. (2005). Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, 11(24), 35-65.
- Danza Común. CEC. Centro de Experimentación Coreográfica 2019 Danza Común Bogotá. Recuperado de <http://www.danzacomun.com/es/formacion-danza-tecnica-coreografia-creacion-direccion/>
- Estefan, A., Caine, V. y Clandinin, J. (2016). At the intersections of narrative inquiry and professional education. *Narrative Works: Issues, Investigations, & Interventions*, número especial, 6(1), 15-37.
- Francke, M. (s. f.). Lineamientos metodológicos para la sistematización en el secretariado Rural. Perú-Bolivia. Mimeo.
- GAIA. (2009). Proyecto Veasyble. Recuperado de <http://www.veasyble.com/project.html>.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Nueva York: Basic Books.
- Goffman, E. (1970). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Imparato, M. N. (2018). Dialogue Goggles (Lygia Clark). Recuperado de <https://medium.com/@massimo.imparato/dialogue-goggles-lygia-clark-69a257e4b64e>
- Jara, O. (1994). *Para sistematizar experiencias*, p. 4. San José: Alforja.

- Ramacciotti, D. P. (2013). Educación física integradora. La importancia del giro ético de la mirada. *Efdeportes.com, Revista Digital*, 18(184), 2. <http://www.efdeportes.com/>
- Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laerte.
- Runciman, W. G. (1983). *A treatise on social theory*, vol. I. *The Methodology of Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Skliar, C. (2005). *Venus y medusas*. Audiovisual. Recuperado de <https://archive.org/details/VenusYMedusas-CarlosSkliar>
- Skliar, C. (2009). De la razón jurídica hacia una ética peculiar. A propósito del informe mundial sobre el derecho a la educación de personas con discapacidad. *Revista Política y Sociedad*, 47(1), 153-164.
- Skliar, C. (2010). La escena incongruente. La experiencia de la conversación, de la mirada y de la investigación educativa. Una desnaturalización de la congruencia. Documento electrónico. Diplomado Pedagogías de las Diferencias, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso). Quinta cohorte.
- Skliar, C. (2010). *¿Incluir las diferencias?* Sobre un problema mal planteado y una realidad insoportable. Departamento de Educación, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso).
- Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. Nueva York: PAJ Publications.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Vignale, S. (s. f.). Apertura a una experiencia del Otro para una pedagogía de las diferencias. Recuperado de <https://studylib.es/doc/6490375/apertura-a-una-experiencia-del-otro-para-una-pedagogia-de...>

