Reflexiones sobre el entrenamiento, la creación y la colectividad.
Cuerpo de montaña: Arrejuntados

Proyecto de grado para optar al título de Magister en Estudios Artísticos

Estudiante
Bryan Nicolás Silva Bermúdez

Tutor
Mag. Hernando Eljaiek

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Maestría en Estudios Artísticos

Bogotá, 2025

Tabla de contenido

¿Arrejuntarse? ¿Y eso pa' qué? 9
Venga y arrejúntese 14
Figura 1. Triangulación de mi esperiencia como artista danzario. 17
¡Ja! ¡Juntos, pero no revueltos!, -más revolcados pa' onde- 18
Objetivo o propósito general del proyecto de investigación-creación. 23
Objetivos o propósitos específicos del proyecto de investigación-creación. 23
Una chicha y una bailadita Metodología del reencuentro 24
Figura 2. La sistematización de experiencias 31
El *enteramiento* como eje de la investigación-creación 32
Figura 3. La cocina de la investigación-creación. 33
Figura 4. *Enteramiento* entre la creación y el entrenamiento. 34
Figura 5. El enteramiento en modo espiralado. 36
Figura 6. Sas Bequia Danza como laboratorio de Investigación-creación 37
Entrenar es un asunto relacional ¡Buste ni sabe de eso! 39
Figura 7. Sas Bequia Danza entre lo relacional y la creación colectiva 40
Figura 8. Orbitante como red de nodos á 42
Sembrar un imaginario ¿cómo sería esa joda? 49
Figura 9. La construcción del estado emocional y su relación circular. 51
Cuerpo de montaña Entonces pase pues el bulto, mijo… 56
Figura 10. Sas Bequia Danza y su ciclo metodológico. 56
Surrunguear Cuando la montaña tiembla en el cuerpo 64
Arrejuntados y la creación del folclor ficcional 70
Cosecha sonora para un pueblo Arrejuntado 80
Poética de los objetos coreografías de lo no humano 84
Coreografías de la voz: un texto danzado 87
La familia como fractura, pacto y configuraciones afectivas 92
Figura 11. Relación de personajes de la obra Arrejuntados. 101

Deyanira, la dueña del chuzo 103
El patriarca Florecido, Don Benito 105
La niña Margarita, la china Bonita 107
El chino Luchito, el caballito de acero 109
Rosarito, ser mujer un asunto adquirido 111
Tan bueno ser tan raro como Alirio 113
Julia, Julia, Julia... 115
Martha, la que no necesita apellido 117
Don Carlos y su camión 119
¿Y quién es ese tal Carlos? 121
Un cuento que sus secreticos guarda oh ya ya y si la guabina 125
Caminatas 126
Danza de labor 126
Mercado 127
El camión 127
El triángulo amoroso 128
Los enamorados 129
Margarita 129
El reto 131
Caballito de acero 132
La carrera del siglo 133
La chicha 134
¡Uy Loca! 135
Los pensamientos de Alirio 135
El mercado no está dando 136
Guabinas 137
Torbellino de juegos 138
La apuesta 140
Al son que me toquen, ¡gano! 141

La mesa 142
La despedida 144
Esta es la última cosecha 146
Manifiesto de la colectividad 154
Bibliografía y referencias 155
Anexos 160

Agradecimientos

Gracias a la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y a la Maestría en Estudios Artísticos, por abrirme nuevamente la puerta de la casa que siempre me ha hecho soñar. Gracias al maestro Hernando Eljaiek por acompañarme en este proceso. A Juan Fernando Cáceres, por su generosidad. Ernesto Moreno por el impulso y a La casona de la danza por ser hogar.

A mis estudiantes en los diferentes programas donde he compartido mis preguntas y que me han construido. En especial, en la Facultad de Artes ASAB, la Universidad Nacional de Colombia con el grupo artístico institucional de danzas folclóricas DFUN y Kunwejia; estos últimos me recordaron la potencia de cobijarse en la familia que se elige en el camino.

Gracias a todas las personas que han construido a Sas Bequia Danza, en especial al elenco de Arrejunta2 (2019): Camila Potes, Arnold Mateus, Yulieth Bohórquez y Juan Cárdenas, por creer en esta intención de arrejuntamiento y sembrar el deseo de bailar en la montaña. De igual forma, gracias al elenco de Arrejuntados (2023):

Patricia Fisgativa, por su sensibilidad.

Estiven Murcia, por su reflexividad.

Angélica Gamba, por el brindis de complicidad.

Ingrid Terreros (Gigi), por su abrazo reparador.

Naydú Pulido, por su templanza y firmeza.

Nicolás Molina, por ser reflejo.

A Adriana Rozo, por creer desde el principio y ser semilla en la amistad.

A Harold Moreno, por escuchar, guiar y mirar a los ojos con honestidad.

A Manuel Acevedo, porque fue el paisaje sonoro que endulzó los días.

A Erney Morales, por diseñar una línea continua en la amistad.

A Camila Toro, por ser respaldo, polo a tierra y refuerzo.

A Leidy Portela (La crespa), porque desde siempre ha estado para poner la primera y la última letra de cada historia.

Gracias a mis hermanos, Sebastián y Santiago, que son mi equipo.

A mi abuela Dora Lizca y a mi mamá, Amparo Bermúdez que siempre han sido inspiración para pensar la vida. Por último, gracias a la danza que me ha dado todo y me ha permitido habitar un círculo relacional, con un baile muy Arrejuntado que cree en el tiempo primero para soñar.

Resumen

Este trabajo de investigación aborda el proceso de creación de Arrejuntados, obra del colectivo Sas Bequia Danza, entendiendo la danza como una práctica de pensamiento que articula cuerpo, memoria y territorio. La investigación propone una reflexión sobre el entrenamiento como ejercicio relacional y la creación colectiva como apuesta política y estética que cuestiona los límites del folclor escénico y expande sus posibilidades creativas.

Desde esta perspectiva, la danza se concibe no solo como medio expresivo, sino como un dispositivo sensible capaz de activar memoria, afecto y resistencia. El proceso de Arrejuntados se comprende como un ecosistema creativo en el que confluyen experiencias personales y colectivas, configurando una práctica artística que visibiliza la potencia de lo común y los modos en que la subjetividad se transforma en diálogo con otros.

Más allá de la pieza escénica, el trabajo propone una reflexión más amplia sobre el lugar de la danza folclórica en la sociedad contemporánea: su capacidad de interrogar lo político, tejer vínculos comunitarios y reconocer en el cuerpo un archivo vivo. En este sentido, la investigación desborda la escena para situarse en el territorio, la memoria y la resistencia como horizontes de la creación artística.

Palabras clave

Folclor escénico, Colectividad, Entrenamiento, Creatividad, Cuerpo de montaña

Abstract

This research addresses the creation process of *Arrejuntados*, a work by the collective Sas Bequia Danza, understanding dance as a practice of thought that articulates body, memory, and territory. The study reflects on training as a relational exercise and on collective creation as a political and aesthetic commitment that questions the boundaries of staged folklore and expands its creative possibilities.

From this perspective, dance is conceived not only as a means of expression but also as a sensitive device capable of activating memory, affection, and resistance. The process of *Arrejuntados* is understood as a creative ecosystem where personal and collective experiences converge, configuring an artistic practice that makes visible the power of the common and the ways in which subjectivity is transformed in dialogue with others.

Beyond the stage piece, this work offers a broader reflection on the place of folkloric dance in contemporary society: its capacity to interrogate the political, weave community ties, and recognize the body as a living archive. In this sense, the research goes beyond the stage to situate itself in the territories of community, memory, and resistance as horizons for artistic creation.

Keywords

Scenic Folklore, Collectivity, Training, Creativity, Mountain Body

¿Arrejuntarse? ¿Y eso pa' qué?

Preguntarme por *Arrejuntados* es una forma de arrimarme al fuego; un fuego que da tibieza al cuerpo enciende la memoria, aviva los vínculos y hace danzar las brasas en los encuentros. Hablar de esta obra no es solo un ejercicio académico; es un acto de amor hacia un universo tejido por cuerpos que se buscan, se tocan, se contradicen y, sobre todo, se reconocen. Hablar de *Arrejuntados* es preguntarme por la vida misma, en sus manifestaciones más cotidianas y, a la vez, más complejas: el trabajo, la familia, la tierra, el deseo, las identidades.

Arrejuntados nació como un dueto en 2016, en una conversación íntima entre amigos, para mantener vivo el deseo de moverse. Dos cuerpos, pensando en estar juntos, muy juntos, muy "Arrejunta2", para sembrar la danza. Con el tiempo, la obra fue creciendo como crecen las raíces que se entrelazan bajo la tierra, y en 2019 la pieza empezó a ser interpretada por ocho cuerpos que, sin conocerse, comenzaron a danzar en un sistema inexplorado y fluctuante: la colectividad. Los afectos y la posibilidad de construir juntxs fueron brotando en el camino, reconociendo en cada intérprete sus búsquedas y su articulación sensible dentro de esta constelación creativa. Aquí, incluso los objetos que empezaron a aparecer en el proceso —costales, baldes, guacales, papas, flores, chicha— situaron su órbita en esta historia de pulsación resonante.

Sas Bequia Danza, se consolidó en el año 2014 y con el tiempo, hemos entendido que uno de nuestros impulsos creativos se teje con relación al cuestionamiento de lo normado sobre el folclor escénico. Allí, las formas tradicionales se miran desde otras perspectivas, situando una red de pensamiento que danza, que se articula desde el encuentro como política de funcionamiento. Crear juntxs no es solo una estrategia de producción: es una forma de habitar el mundo. Así, *Arrejuntados* se gesta dentro de este colectivo, desde la urgencia de compartir una experiencia vital con el otro, la otra, con el territorio, con el tiempo.

Sin embargo, el tiempo de *Arrejuntados* fue detenido. Al igual que otros procesos artísticos, la emergencia sanitaria del COVID-19 impuso una pausa forzada: un silencio que no fue descanso, sino una interrupción dolorosa. No podíamos seguir ensayando, ni encontrarnos, ni respirar juntxs. Habitar el escenario se estaba volviendo un recuerdo, casi como una posibilidad suspendida en el aire, con un tinte de incertidumbre permanente. Desde esa pausa, desde ese tiempo suspendido, la pregunta por *Arrejuntados* cobró una dimensión distinta. Ya no era solo una obra que se quería seguir trabajando, sino una pieza que latía en el fondo del pecho como una necesidad. ¿Cómo reflexionar sobre lo que sucedió en esta creación? ¿Cómo avivar las memorias que sostienen esta obra? ¿Cómo dialogar con la producción de conocimiento de este proceso artístico?

Arrejuntados propone una narrativa que evoca sin dictar, preguntando desde el cuerpo y ofreciendo imágenes como si fueran semillas que cada espectador debe hacer germinar en su propia tierra. El lenguaje del folclor escénico se convierte aquí en un código sensible para hablar de los oficios, el mercado, el trabajo, la familia y sus tensiones internas. En este universo de *Arrejuntados*, las conexiones son afectivas, simbólicas y se entrecruzan con los intérpretes; se desdibujan en los personajes. Se tensan y se aflojan, como los lazos familiares: lazos que no siempre son armónicos, pero que persisten. Familias "disfuncionales", sí, pero también sólidas. Estructuras de cuidado que se manifiestan, a veces, en confrontación, en disonancia. Así, la escenificación de *Arrejuntados* es un espejo donde se esbozan las dinámicas de muchas familias colombianas: sus lealtades y sus traiciones, sus nostalgias y sus abandonos.

Fijar la mirada en la vida campesina, con su música, su danza y sus filosofías, es una manera de decir: "aquí estamos", en medio del olvido, y nos sostenemos cuando todo se cae. *Arrejuntados* no idealiza el campo: lo expone en su crudeza, en su belleza y en su abandono, proponiendo el mercado campesino no como un lugar pintoresco, sino como un espacio donde se cruzan cuerpos, deseos e historias. Entonces, el mercado campesino se convierte en un lodazal donde también florece la danza, diversificando los escenarios e imaginarios que sostienen la práctica dancística. El paisaje sonoro de esta obra se refleja en esa poética, que dialoga con ritmos campesinos y propone una capa que enmarca la obra como un paisaje colectivo que acompaña, envuelve y permite a los intérpretes hundirse y levantarse en un colchón afectivo, propuesto desde lo musical como un vínculo para establecer resonancia con el espectador.

El campo de los estudios artísticos, como terreno fértil de siembra, está dispuesto para cultivar oportunidades de creación y problematizar las particularidades de los asuntos discursivos, que emergen en la construcción de universos sensibles. En este campo recién arado, de tierra húmeda y expectante, se abre la posibilidad de escarbar en la memoria, en los afectos, en los encuentros, en la valentía de creer en el arte como estrategia de transformación. Este suelo simbólico está listo para recibir semillas germinadas en confrontaciones, que crucen las fronteras entre lo disciplinar e interdisciplinar, con la mirada atenta a los territorios diversos de tensión: allí florecen las plantaciones de obras y brotan de la tierra tubérculos de reflexión en experiencias propias, los frutos de acciones pedagógicas, los vegetales que alimentan lo cultural, y un sinfín de productos que enriquecen la cosecha de los estudios artísticos.

Y es en este campo fértil donde se inscribe lo relacional, como esa potencia que nace de mirarse al ombligo y luego levantar la cabeza para reconocer la proximidad de los cordones umbilicales que nos atraviesan a todxs, como un gran tejido existencial. En esos escenarios vitales están

puestas las carnes, y las carnes son, en símil, la pulpa de la papa: materia viva que transita su ciclo entre la siembra y la putrefacción, siempre en diálogo con la tierra como espacio de contención. Habitar *Arrejuntados* desde los estudios artísticos es también una decisión política, porque permite analizar la obra y, además, dejarse afectar por ella. Aquí, el cuerpo no se separa del pensamiento, ni la escena de la teoría. Se reconoce que la creación también es una forma de conocimiento, que la práctica escénica produce saberes en el diálogo íntimo, desde la participación viva en su producción de sentido.

Los estudios artísticos, permiten cultivar preguntas que germinan desde la experiencia, la emoción y el gesto. En este campo arado por la memoria, se siembran palabras que son raíces; se recogen frutos que son imágenes. Los estudios artísticos, como campo crítico y poético, permiten asumir este proceso desde una mirada compleja y situada. Aquí no se trata de estudiar el arte desde fuera, sino desde adentro, desde la vivencia encarnada de quienes lo crean, lo interpretan, lo comparten. Instalando este trabajo como una apuesta de investigación-creación, que deja ver conocimiento desde el cuerpo en movimiento, de la escena viva, del ensayo como laboratorio sensible. En ese sentido, *Arrejuntados* no solo es objeto de estudio: es sujeto activo de pensamiento.

Mirar esta obra desde lo poético y lo político, desde lo íntimo y lo social, es también una manera de proponer otros modos de pensar el arte en Colombia. Modos que no separen la técnica del contexto, ni la estética de la vida. Modos que reconozcan en el gesto escénico una forma de resistencia, en la coreografía una estrategia de memoria, en el ensayo una práctica de cuidado. Porque en *Arrejuntados*, como otras expresiones artísticas populares, el arte no es un lujo ni un adorno: es una necesidad vital, una herramienta para resistir. De esta manera, esta investigación pretende ir más allá de un ejercicio descriptivo de la obra, para acompañar las búsquedas y dejarse atravesar por las preguntas. Porque en el fondo, preguntarme por *Arrejuntados* es, a la vez, la posibilidad de seguir creyendo en el arte como forma de vínculo, crítica y memoria. Es preguntarme por cómo seguir danzando incluso cuando el mundo se detiene. Es confiar en que el hilo que cose los cuerpos, las historias y los afectos se rompen, se deshilachan, se aflojan, y, también, se fortalecen en cada puntada. Y esto es muy importante, porque en la mirada atenta que me ha propuesto esta investigación, me he percatado de que ese hilo es el mismo con el que se sostiene la vida.



Dueto

Arrejunta2 2017- Leidy Portela y Nicolás Silva

Reel Arrejuntados 2017

Fragmento dueto 2017

“Después de vivir la experiencia creativa de Arr*ejuntados*, para mí la creación colectiva es pensar que, desde dos cimientos, se entrelaza una red expansiva, no sólo de pensamientos e imaginarios que van hacia el escenario, sino también una red de afectos que se cruzan, te apretujan y te sostienen en la vida, como una familia.”

Leidy Portela, Intérprete-creadora de Arrejunta2 2017

Venga y arrejúntese

Arrejuntarse en esta investigación, es plantearse preguntas sobre ¿quién antes de mí?, ¿quién en simultáneo? ¿quién cerca? ¿quién en disonancia? Es pensar en las voces y cuerpos de otros, para dejarme deslumbrar por el pensamiento construido en la distancia y que le da sentido a una inquietud. Reconocer la presencia de otros es comprobar que un ser está conformado por decisiones, conscientes e inconscientes, para forjar un criterio sobre los devenires existenciales.

La existencia como principio de indagación, es un detonante crucial sobre las preguntas profundas que se gestan en las prácticas artísticas y la construcción de conocimiento disciplinar e interdisciplinar, pues nos recuerda la correlación y la presencia fundida entre los sentires. Por eso, asumir las corporalidades como una inquietud instalada en la infancia, evoca unas memorias emotivas determinantes en las rutas que he trazado en el devenir artístico y se han sintetizado en tres preguntas transversales en los últimos años. ¿por qué escenario?, ¿por qué entrenamiento? Y ¿por qué folclor? Estas 3 preguntas situadas en momentos particulares del trayecto se articulan para descifrar las intenciones que se manifiestan en esta investigación, para comprender el proceso como fuente de conocimiento.

Es imposible hablar de memoria sin hablar de la familia, es imposible hablar de la familia sin hablar de las fiestas decembrinas, pues estas sembraron en mí el deseo de ver la espontaneidad de la gente manifestando sus sentires al ritmo de la música. La fiesta popular siempre me ha acompañado y fue inculcada en casa. Esa primera semilla de movimiento luego se instaló en grupos urbanos de folclor, que me incitaron a ingresar a la Facultad de Artes ASAB a estudiar danza de forma profesional. Es en la ASAB, en el proyecto curricular de Arte Danzario es donde se empiezan a hibridar las experiencias, la danza contemporánea, la fiesta popular, el folclor escénico y el ámbito académico, dando lugar a la inspiración que me producen las prácticas poéticas de la vida social, la vida cotidiana y la vida territorial. Este interés particular por reconocer el valor simbólico, poético y estético que tienen las prácticas populares del movimiento, ha detonado en mí la necesidad de querer ahondar a profundidad en ellas, para que sean reconocidas en el ámbito académico como un saber cargado de complejidades más allá del hacer espontáneo, y que, además, desarrolla capacidades específicas en las prácticas artísticas de la danza con un enfoque territorial.

Los territorios son quienes enseñan, de quienes se aprende, son los que se recorren. Los territorios son diversos, inexplorados, confusos e inmensos. Los territorios están en el cuerpo propio, se reflejan en el cuerpo ajeno, se cargan en la memoria y se acarician con los sentires. Los territorios, dibujan, potencian y se trasladan. Los territorios son migrantes que se han

fundido en los escenarios y los escenarios son territorios en los que he caminado; caminar siendo yo, caminar imitando a otros, caminar poniéndome en los zapatos ajenos, caminar sin rumbo o caminar con un trayecto trazado y sin duda.

Indagar por el caminar, me recuerda mi infancia subiendo la "loma" junto a mi abuela, amando el olor a campo y tocando las plantas para hacerlas dormir. En este momento soy ese mismo, pero ahora más consciente de la caminata, más reflexivo con la pisada, más alerta de lo que sucede para hacer camino y transformarlo, transformarme, mutar como camaleón entre las hojas. Sigo transitando como serpiente mientras muda de piel, para renovarme, descubrirme y confrontarme. Cambio de piel, para mirar el pellejo, pues ese pellejo es la experiencia que carga el aprendizaje del paso a paso. La abuela como referente e inspiración me recuerda que acá estoy dispuesto a subir la montaña, porque sé que será recompensada la llegada con abrazos para sostener el proceso y festejar el resultado, donde las raíces han sido la ruta de la memoria que va y vuelve como método de aprendizaje.

Enseñar es aprender, enseñar es traducir, en palabras de Bernardo Ortiz, C. "Todos los que damos clases en una facultad de artes estamos involucrados directa o indirectamente con la traducción. Porque prestamos (y recalcó la palabra prestar) nuestra voz para hablar de otros." (Alzate, 2006, 43) Efectivamente, me he convertido en un traductor que reconoce en la docencia, una particularidad del intérprete que investiga, mientras crea didácticas, contenidos y metodologías. La traducción que he hecho de los territorios me ha permitido establecer una práctica pedagógica, para confrontar mi ser intérprete desde la investigación propuesta en la creación de obras. Ser un investigador que piensa desde la pedagogía y la docencia, ha provocado en mí un intérprete que se cuestiona en el estudio del movimiento. Justamente en este cruce es donde me ubico, entre la interpretación, la creación, la formación y la investigación, ese es el lugar que me ha situado como Artista danzario.

Ser un artista danzario es mi lugar de enunciación, y, a la vez, mi posición de resistencia. En este tránsito ha sido interesante de contemplar, que mi saber en la danza se ha replicado en diferentes formatos cargados de preguntas, para asumir la performancia que requiere cada escenario, las disposiciones que se integran según el espacio, las personas y los intereses de transformación que tiene el artista danzario, para ser puente, tejer, unir y hacer más próximas las experiencias de los cuerpos movidos por la danza. Per-formar, como principio, crear-investigar, como motivo, interpretar-traducir, como pulsación.

El hogar y la hoguera, el refugio para el fuego, en eso se ha convertido Sas Bequia Danza durante los últimos 12 años. Sas Bequia, es un vocablo muisca que hace alusión al tiempo antes del tiempo, y nosotros lo adaptamos al tiempo primero; el tiempo primero para crear un

colectivo artístico. Este espacio fundado por amigos nace como una disidencia, en búsqueda de otros modos para vivir la danza folclórica escénica, principio que se ha consolidado como epicentro de su visión filosófica. En el marco de este convite, nace Arrejuntados, el punto focal de esta investigación.

Escuchar y resonar con las voces constructoras de Sas Bequia, las que le han dado vida a Arrejuntados y los agentes que se han preguntado sobre la puesta en escena de lo popular (Canclini, 1989, p. 191) en diferentes cambios generacionales, me permite ondear la bandera de la resistencia, constancia y perseverancia de quienes han decidido disponer la carne, no solo hablando de un sentido patriótico o identitario, sino que han puesto su espíritu para descubrirse en la incertidumbre, poniendo en confrontación dos asuntos que surgen en paralelo, los conflictos personales y la construcción de danza, en este caso, las danzas folclóricas, que además, aparecen como una apuesta de estado, motivo por el que siempre deben revisarse con lupa, para reconfigurar esa pregunta sobre ¿qué queremos como país? O por lo menos ¿cómo queremos plasmarlo en los escenarios?, escudriñando en nuestras identidades íntimas y privadas, que a la vez son sociales y colectivas.

Los escenarios expandidos y el cuerpo extra cotidiano (Barba-Savarese, 1999, p.65), la relación que construyen los cuerpos y los escenarios, los territorios y las prácticas, instalan una pregunta sobre ¿cómo crear- formar un cuerpo para vivir la vida en sus diversos escenarios? Y esto me lleva a preguntarme ¿cómo investigar la creación como acto formativo? Y a la vez ¿cómo asumir la formación como un acto de creación? Esta triada de creación/investigación/formación, nutrida además por metodologías, pedagogías y didácticas, permite proyectar en tercera dimensión una ruta que resignifica los procesos desarrollados y las herramientas decantadas dentro de los laboratorios creativo-formativos, lugares en los que se muelen y trituran ideas y perspectivas diversas que, generalmente resultan en la conformación de un producto escénico que se lleva el protagonismo, restando importancia a la magia que se gesta en el trayecto.

Esto de lo formativo es crucial, porque al crear una obra, si bien hay un punto de partida y unos lugares de enunciación, la obra es un universo desconocido que se va esculpiendo, tal vez con técnicas, estilos y deseos, pero sin fórmulas, porque cada pieza requiere de identidad y la identidad es muy difícil de replicar. Las técnicas como mecanismo de estudio permiten analizar la obra, reconstruirla, armarla y desarmarla, para dialogar con las generaciones, los alcances y propuestas formativas que se asuman en cada momento.

Entonces, los antecedentes son las familias creativas que se arman en el camino, son las herencias que se reciben sin saber por qué. Los antecedentes son legado y tradición, son coincidencias y resonancias que se han edificado por la intuición. Los antecedentes son cerrar

los ojos para ver rostros, leer palabras y encontrar imágenes que te recuerdan que estás aquí escribiendo las frases que otros no alcanzaron.

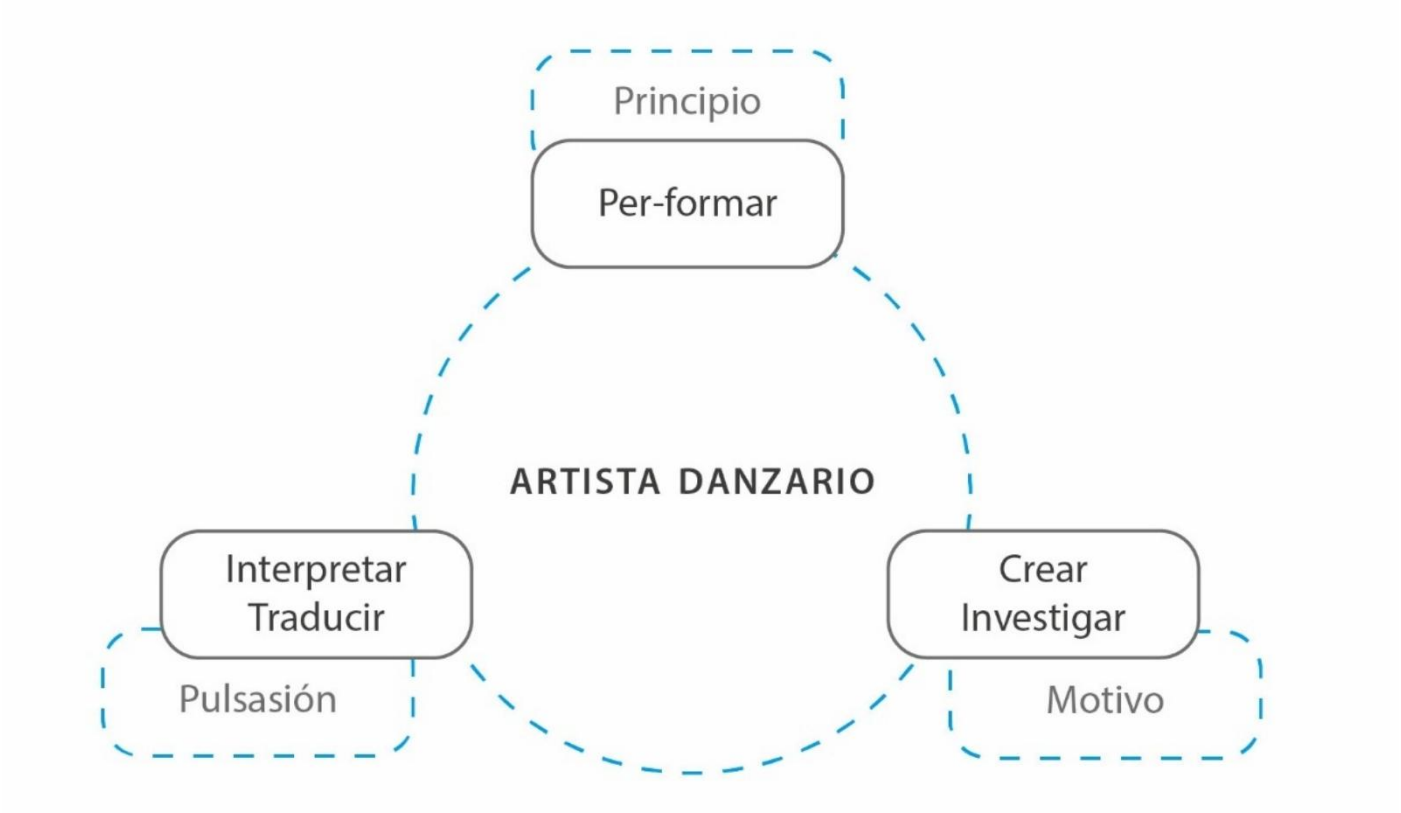


Figura 1. Triangulación de mi esperiencia como artista danzario.

¡Ja! ¡Juntos, pero no revueltos!, -más revolcados pa' onde-

Arrejuntarse es más que reunirse, porque incluso reunirse, ya es todo un planteamiento de problema, ¿Cómo lograr que 8 personas se puedan encontrar en el espectro creativo? Es decir, de todos los espacios posibles, ¿por qué decidimos juntarnos a crear *Arrejuntados*? *Esta* obra que me interpela desde una perspectiva profundamente afectiva y me ha llevado a cuestionarme sobre **¿Qué reflexiones emergen del análisis de las diferentes etapas del proceso de creación de la obra *Arrejuntados*, del colectivo Sas Bequia Danza, en relación con el entrenamiento, la creación y la colectividad?**

Escenificar las prácticas culturales se ha convertido en una tensión, que ha suscitado varias preguntas para abordar la producción artista del folclor escénico, por eso, dentro de Sas Bequia danza nos preguntamos ¿Cómo aislarnos de la representación? ¿Cómo construir relatos que evoquen la identificación, reconociendo y respetando la diversidad? ¿Cómo hablar del mercado campesino como punto de inspiración para *Arrejuntados*? Estas son algunas preguntas que nos situaron en el transitar de este proceso de creación. En ese momento lo hacíamos de forma intuitiva, desconociendo la profundidad de esos cuestionamientos que luego darían paso a la conformación de esta investigación- creación, que emerge como un acto de resistencia poética situando su mirada en el análisis del proceso de creación.

Arrejuntados no se presenta como una postal del campo ni como un espectáculo folclórico: se construye desde la experiencia encarnada de quienes la gestaron, artistas citadinos, mayoritariamente con formación académica en artes, que elegimos mirar y caminar el territorio campesino como presencia viva. En esta decisión estética y política aparece una tensión fundamental, sobre la inspiración territorial aislada y desdibujada de la representación folclorista, para la producción de una obra que no maquille la realidad rural, sino que la sienta, la interrogue y la honre.

Este deseo de construir una obra se funde con una incipiente idea sobre ¿cómo crearla en colectividad? ¿cómo hacer un proceso democrático y participativo dentro del desarrollo de la pieza? Al instalar una idea sobre la colectividad, se empezaron a desdibujar muchos panoramas que traíamos heredados, porque entonces, ¿Quién sería el coreógrafo? ¿Quién es el director? ¿Cuál es el rol del intérprete? Esto empezó a evidenciar la realidad que vive el artista que encarna múltiples roles —intérprete, docente, investigador, director, gestor, editor— sin poder fragmentarse del todo. Es como ser muchos y ser uno; ser nadie y ser todos a la vez, habitando "una paradoja del creador" contemporáneo que, lejos de encontrar una

identidad fija, transita un lugar poroso que le exige mutar constantemente para sostener puentes, traducir ideas y alimentar procesos. Esta multiplicidad de roles se convirtió en un detonante clave en esta investigación, que se gesta desde adentro, como la papa que crece bajo tierra y que luego florece en la superficie.

En el universo de Sas Bequia, el entrenamiento no parte necesariamente de la imitación, se evoca desde el tránsito, porque no buscamos reproducir un movimiento, sino cultivar un cuerpo que responda a la pregunta creativa de cada pieza, entonces, para *Arrejuntados* se volvía importante que estos cuerpos pudieran dialogar con la montaña, soportar el peso del costal y entender el cansancio de la madrugada. ¿Cómo lograr esto? ¿Cómo proponer un entrenamiento que nos permita sentir el barro y caminar con él? El cuerpo como testigo sostiene la creación de *Arrejuntados,* que narra la historia de tres familias campesinas —una cultivadora de papa y otra de flores— más la dueña de la chichería. La obra como producto final que encarna diversas texturas no deja a la vista la profundidad de los procesos vividos para el desarrollo creativo. Los espectadores ven la pieza terminada, pero desconocen los conflictos, las revelaciones y los pequeños hallazgos que la hicieron posible. ¿Cómo hablar de eso? ¿Dónde se menciona lo que vive una obra construida por un colectivo independiente de la ciudad de Bogotá, antes de llegar a su tiempo de socialización?

En el fondo, esta investigación se plantea como una forma de resistencia ante el olvido de los procesos y la exaltación del producto. Proponiendo una mirada crítica desde el cuerpo que crea a partir de su historia, a la técnica que nace en inspiración del territorio y a la colectividad como metodología. La creación en colectivo es una apuesta que implica negociar, ceder, escuchar. Porque destruye la figura del "genio creador" y construye una constelación de voces. *Arrejuntados* es el resultado de acuerdos, situados en la colectividad dentro de la creación de vínculos, que al final estos terminan siendo una coreografía fluctuante en el tránsito de la vida.

Relacionar este proceso creativo con las políticas institucionales, es otra de las problemáticas a las que se enfrentó *Arrejuntados*, cuando se decide aislar de su formato original de dueto para convocar a nuevos artistas y formar un elenco de ocho intérpretes. Esta ampliación, en principio, surge como respuesta al interés de participar en la **Beca Bogotá Ciudad de Folclor 2019**, de la Gerencia de Danza del IDARTES, en el marco del Programa Distrital de Estímulos[1]

[1] Condiciones de participación, Programa Distrital de Estímulos 2019

La convocatoria proponía:

> "Fomentar la apropiación, reinterpretación, transmisión y memoria de la danza de nuestro país y del mundo para su visibilización en el VII Festival Bogotá Ciudad de Folclor y otros eventos de circulación de la Gerencia de Danza, dirigida a compañías, grupos o colectivos de danza, quienes, a través de propuestas escénicas de circulación, den cuenta de una apropiación sobre la danza colombiana y del mundo, teniendo como referentes los procesos de la tradición folclórica pertenecientes a sistemas de identidades culturales cambiantes."

Dentro de este proceso comenzamos a convocar personas para conformar un equipo de ocho intérpretes, porque era el mínimo de integrantes aceptado por la convocatoria, y para nosotros era vital generar un buen producto artístico, y, además, reconocer económicamente nuestro trabajo. Esta se volvió una posibilidad para participar en la beca, con el objetivo de obtener un "mejor" reconocimiento económico, en comparación a los otros grupos de folclor de la ciudad que se caracterizan por ser muy numerosos. Este equipo se conformó a partir de referidos o conocidos, pero nunca habíamos llevado a cabo un proceso de esta naturaleza. Entonces, esta beca, desde el inicio, empezó a direccionarnos hacia ciertas posibilidades creativas, diseñando un producto que se inscribiera en los objetivos de la beca.

Sumado a esto, la beca proponía una fase de inscripción, donde todos los aspirantes registraban su información, luego pasaban por una selección de habilitados, y posteriormente eran citados a un proceso de audición en el que se presentaba la obra inscrita ante tres jurados, quienes determinaban las agrupaciones seleccionadas para esa versión del festival. Eso quería decir que el producto artístico debía estar listo antes de la audición.

Este cúmulo de exigencias empezó a generar una serie de problemáticas:

1. Crear con un equipo "desconocido".

2. Responder a la lógica de la convocatoria.

3. Hacer un proceso relámpago de tres meses para ampliar una obra originalmente creada como dueto, y llevarla a una duración mínima de veinte minutos, (otra de las condiciones de la beca).

4. Diseñar la propuesta para un elenco de ocho intérpretes.

5. Asumir que uno de los intérpretes del dueto original no podía continuar con el proceso.

6. Que el otro intérprete del dueto estuviera dentro de la nueva apuesta escénica, a la vez que lideraba el proceso creativo.

Estas capas fueron el suelo sobre el que creció la propuesta, y sobre las que se plantearon preguntas respecto a ¿Cómo negociar con las lógicas estatales sin traicionar los intereses artísticos?, ¿Cómo recibir apoyo económico sin entrar en los moldes de la representación folclorista?, ¿Cómo asumir el concepto de apropiación desde una responsabilidad ética con los territorios?, ¿De qué manera encontrarnos con el ámbito tradicional para asumir un producto escénico? Estas y otras preguntas tensionaban nuestras inquietudes existenciales del momento, y provocaron movimientos internos necesarios para resolver rápidamente el producto artístico, que en ese momento mantuvo el nombre del dueto original: *Arrejunta2*.

Entrar a la cocina de la creación es entrar a la intimidad, a los deseos y miedos profundos que se establecen al tratar de comprender que sucede y hacia dónde se dirige la creación. Porque en un momento del proceso es como si la obra empezara a reclamar su naturaleza, se vuelve un agente autónomo, e incluso alejándose de los intereses propios de los creadores. Simplemente aparece, y se hace notar. El problema que floreció durante este proceso no era necesariamente sobre cómo hacer una obra que hablara de los campesinos, sino **cómo crear desde lo campesino**. No se trataba entonces de representar una cultura, sino de dejarse afectar por ella hasta que modificara nuestras formas de mirar, de movernos, de estar con otros. Así, *Arrejuntados* se convirtió en un reconocimiento a las familias que resisten y sostienen al país trabajando la tierra; pues esas familias son las nuestras. Esta obra nos problematizó y nos reconcilió con los paisajes marcados en el cuerpo, para permitirnos creer en un país diverso, sentado a la misma mesa, compartiendo la "papita" que la naturaleza le regala, en paz, en comunión.

¡Ay, la creatividad! Tan importante como el alimento, tan vital como respirar. Crear es soñar con los sentidos, es ponerse en el lugar del otro para comunicarle, es escarbar en la memoria emotiva para conmoverse, es viajar en los pensamientos. Tan sabrosa que es… pero, a veces, para el folclor escénico, pareciera ser pecado. El folclor escénico que nos han heredado —a las nuevas generaciones— sostiene una idea de representación con responsabilidades históricas atornilladas en los museos corporales, evitando la transformación, el cambio o —mejor aún— evitando relatar nuestras verdaderas realidades como pueblo violentado, perseguido, dolido, herido, revolucionario, fluctuante, atrevido y grotesco (Silva, B. Nicolás: 2023) Lo que

encontramos en los escenarios es un formato *light* y ligero que maquilla, con sonrisas y flores, un falso rescate de la "tradición" y la "identidad", sosteniendo estructuras patriarcales de opresión como estrategia estatal para exaltar lo bonito y exótico que somos como país. Esto nos aleja cada vez más de las identidades plurales, del goce de la fiesta popular, del encuentro esporádico y genuino. "Mantener la tradición no es atesorar las cenizas, es alimentar el fuego" (Yasnaya Aguilar Gil, 2021)

A pesar de todo, vale la pena creer en la creación como potencia existencial. Así sea para estar en *Arrejunta2* o *Arrejuntados*, como se tituló la obra en su reposición del año 2023. Ver el trayecto de la obra y reconocerla como una pregunta de largo aliento resulta fundamental en esta investigación, porque más allá de hablar de la pieza en sí, se instala una inquietud sobre las reflexiones que suscita la práctica creativa y el proceso de maduración de este proyecto en resonancia con el paso por la Maestría en Estudios Artísticos, donde emerge con fuerza la investigación-creación, en este caso, interesándose por aquello que ya aconteció, pero que sigue vibrando y resonando en la postura de Sas Bequia Danza, pues la colectividad ya nos había embargado. Dejamos de ser dos para ser muchos, pensando juntos, mirándonos de frente y confrontándonos para determinar **¿cuál es la vida útil de una obra?**

Esta investigación que también se gesta desde una raíz personal siendo nieto de campesinos, artista formado en el ámbito académico, heredero de tradiciones que me nutren, pero también me exigen ser reflexivo, desde un cuerpo que ha sido moldeado por las lógicas de la danza folclórica, pero que también ha vibrado con otras estéticas, mientras he atravesado conflictos de identidad, preguntándome ¿por qué hablar sobre las identidades de los pueblos, si no logro entender la mía?

Los problemas en los que me ha puesto esta investigación son también una reconciliación con mi historia y con la historia de mi abuela, que se vio obligada a dejar la montaña, pero que al instalarse en la ciudad sembró una huerta en la terraza de su casa como gesto de resistencia. En ese gesto se resume también mi práctica artística: construir cultivos urbanos que exploran el cuerpo, lo entrenan y lo escenifican en la intimidad del hogar, por eso, esta investigación es, además, un abrazo a los amigos que han creído en Sas Bequia Danza y con quienes hemos soñado una danza que no sea obediencia, sino revolución

Objetivo o propósito general del proyecto de investigación-creación.

- Analizar las etapas del proceso de creación de la obra *Arrejuntados* del colectivo Sas Bequia Danza, haciendo énfasis en el entrenamiento, la creación y la colectividad como ejes articuladores.

Objetivos o propósitos específicos del proyecto de investigación-creación.

- Recopilar las experiencias de los diferentes agentes involucrados en el proceso de creación de la obra *Arrejuntados* (2017-2024).

- Identificar las ideas recurrentes de los diferentes agentes involucrados en el proceso de creación de la obra *Arrejuntados*, que den cuenta de las dimensiones de colectividad, creación y entrenamiento.

- Proponer reflexiones en torno a los conceptos e ideas presentes en las distintas etapas del proceso de creación de la obra *Arrejuntados*, destacando sus apuestas en términos de colectividad, creación y entrenamiento.



Elenco Arrejuntados 2023- Escena del camión. Teatro El parque.

Una chicha y una bailadita
Metodología del reencuentro

Esta investigación sobre la creación de Arrejuntados se sitúa en la cocina como lugar de los procesos donde se cuecen las ideas. Por eso, en este tránsito me acerco al fogón, a la papa recién sacada de la tierra, al costal cargado al hombro en el amanecer frío de la plaza de mercado, a las flores que adornan el espacio y a la bebida que refresca el trasegar. Esta investigación y su metodología quieren evocar el gesto de las manos callosas que recogen los tubérculos, los limpian con tierra aún tibia, mientras piensan en el almuerzo de los hijos y en la venta del día. Es decir, esta es una investigación que habla desde lo cotidiano, donde los gestos adquieren sentido, para habitar los lugares comunes que congregan las experiencias.

Cada palabra, cada imagen, cada recuerdo es un ingrediente que se junta para cocinar un relato colectivo. Al igual que en un cocido boyacense, los ingredientes no están ahí por casualidad: alguien los sembró, los cultivó, los cargó hasta el mercado, y en ese proceso se tejió una memoria de trabajo. Así mismo, esta investigación se construye con capas recogidas en conversaciones, registros de ensayo, caminatas, análisis de video, remembranzas desde el paisaje sonoro, observación de imágenes, análisis de objetos y muchos pensamientos que evocan el pasado, habitan el presente y piensan en el futuro. La metodología aquí no se concibe como un cuadro rígido ni como una receta exacta, sino como una mesa de cocina donde se arrejuntan experiencias, se bailan recuerdos y se hila la memoria. Es una propuesta que respira el mismo aire de una obra hecha por cuerpos que se encontraron, se reconocieron, sudaron juntos, cargaron costales, huacales y baldes, mientras tomaban algo después del ensayo.

En esta investigación, el chisme deja de ser un rumor banal para convertirse en un método vivo. El chisme como práctica cultural, se asume dentro de esta investigación como método de recolección de información, resignificando en sí lo poderoso de este intercambio, pues nos dispusimos a chismear sobre lo que recordamos los participantes del proceso y las evocaciones que se nos dieron en el caminar. El chisme se convirtió en un diario oral de lo que ocurrió en la creación. No había libreto previo, no había cuestionario académico, solo una conversación espontánea, para captar esas sutilezas del proceso. *"el chisme rescata la oralidad: la narración… empieza a transformar y edificar como un arte de contar las experiencias"* (Cazares, C 2019, p. 79). Este aspecto lo convierte en una herramienta invaluable para esta investigación, porque no solo transmite información, sino que la transforma en memoria viva.

Somos seres curiosos que necesitamos oír, contar, descubrir qué sucede y entender las cocinas donde hierve el mundo, para aprender de la experiencia del otro. Como planeta Benjamin, "*la experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los*

narradores" (Citado en Cazares, C 2019, p. 65). Así, el chisme como forma de comunicación sabrosa, está hecha de retazos que nos hablan de otros, pero también de nosotros mismos. El chisme es un acto escenificado, construye personajes, recrea diálogos, evoca lugares. Mientras se dice, "Una vez…", "y entonces pasó…", "sí me acuerdo…", "pero recuerda…". Estas frases abren el espacio de la narración, donde cada voz aporta su propio matiz, donde el relato nunca es idéntico porque cada vez nace de un cuerpo distinto.

En el chisme se transmite información, pero también se transforma. No se limita a comunicar hechos, los vuelve historia, los tiñe con emoción, los viste de sentidos múltiples. Y en ese acto, el chisme nos congrega mientras nos reúne en torno a un fuego invisible, nos permite compartir una intimidad que no siempre encontramos en las conversaciones "formales". Por eso, es vital para esta investigación elegir el chisme como un método para recuperar la potencia del relato colectivo, puesto que en palabras de Fasano, "congrega a participar espontánea y *naturalmente* de la construcción simbólica de la vida social comunitaria" (2008, p. 3)

Sumergirse en la práctica del chisme implica hablar de una ética. El chisme no es un rumor vacío, porque es un acto de cuidado cuando se comparte con respeto, cuando su intención no es herir sino comprender. Establecer una conversación sobre un hecho, reconstruirlo, buscar su sentido, es también una forma de acompañar a los otros. El chisme tiene tintes de ficción, no porque mienta, sino porque cada narrador selecciona lo que recuerda, haciendo énfasis en lo que le pareció significativo, creando un pequeño guion invisible que nos acerca a la vida íntima, a esa dimensión donde las emociones, los gestos y las experiencias se entrelazan. ¿Es el chisme un invento? Puede que sí, y eso lo hace creativo, esa "invención" no lo hace menos verdadero. Al contrario, lo vuelve más humano y cercano a la forma en que vivimos.

En este sentido, el chisme es profundamente artístico, porque es una composición en vivo, un relato que se improvisa, un ejercicio de interpretación donde cada uno le imprime su propio ritmo, su cadencia, su acento, pues, no es solo lo que se dice, sino cómo se dice y las capas de sentido que nos ayudan a entender las relaciones. El chisme nos recuerda que "solas somos semillas, pero juntas somos campos floridos"[2] Se necesita de un nosotros**,** para que se avive el chisme, porque en esta práctica se construye un puente entre personas, una invitación a sentarse juntos, para formar parte de una pequeña comunidad efímera que comparte una versión de los hechos, pero también una interpretación colectiva de la vida. Recordándonos que somos seres narrativos, que necesitamos contar para entendernos, que el lenguaje no solo describe el mundo, sino que crea "*una comunidad que comparte ciertos constructos del habla… acude a la formación de un proceso cultural basado en los usos del lenguaje, en el*

[2] Podcast afro-chingonas: el chisme.

que la consolidación de la comunidad y las resistencias de la misma recaen en las tácticas que escojan para 'matar' la institucionalidad" (Cáceres, C 2019, p. 63) en este caso, evocando al "chismerio", como práctica marginal, que sostiene la producción de conocimiento, y, además, entra a la academia para hablar de un campo disciplinar y sus tejidos internos.

Por eso, para esta investigación, el chisme es más que una técnica de recolección de datos, porque estipula una **metodología de colectividad** y permite que las voces circulen libremente. En lugar de buscar "verdades" objetivas, el chisme se enfoca en esa polifonía que surge cuando varias personas recuerdan juntas. *"El chisme… es una práctica del vivir para edificar espacio en la cotidianidad"* (2019, p. 6). En esta investigación, el chisme no es un recurso menor, porque es el corazón de un método que celebra la curiosidad, la intimidad, la común-unidad. Un método que, como la danza, se hace en compañía, porque solo en el diálogo con los otros es posible comprender lo que somos y lo que creamos.

Si el chisme es la receta, la chicha es el sorbo que aliviana la conversación. La chicha se manifiesta mientras se conversa, es un ritual íntimo que permite que las palabras fluyan, que la lengua se suelte y el pensamiento se ablande. Esta metáfora de la chicha y la chichería como epicentro de congregación se traslada a esta investigación, para hablar del **alimento/bebida**, como un detonante que permite que la conversación sea más próxima. Si bien nunca tomamos chicha, si apareció el tintico, el chocolate, el almuerzo y la cerveza para sostener el chisme, que simultáneamente, mientras se daba la conversación, se iba calentando el espacio como una hoguera.



Temporada de Arrejunta2 2019. Teatro Teatrova.
Juan Cárdenas. Alirio. Escena de la chicha

Las pausas para beber algo se transformaron en pequeños momentos de reflexión, la comida alimentaba las sensaciones de la obra, un recuerdo llevaba a otro, una anécdota conectaba con una escena y un momento de la vida se incrustaba en el tránsito existencial que cada uno enfrentó en el proceso. Todas esas conversaciones con los agentes de Arrejuntados fueron grabados para luego ser registrados en unos diarios de campo, con el fin de ser contrastados para construir un cúmulo de reflexiones que le dan sentido a este texto al abordar la creación, el entrenamiento y la colectividad como ejes transversales en el desarrollo de esta investigación-creación.

Caminar se volvió una forma de pensar en este proceso, dejando que las ideas respiraran y se reacomodaran. Así, caminar se volvió una escucha de mis sentires, sobre conflictos de hacer esta investigación, para luego, escuchar los chismes que tuve con los colegas. Con audífonos oía sus palabras mientras avanzaba por la ciudad, mirando la montaña o mientras subía la montaña, mirando la ciudad. En ese vaivén entre lo urbano y lo rural, en esa tensión que siempre me ha acompañado como artista. Me volví transeúnte de la ciudad, habitando una meditación desde la caminata, dejando que las voces de los colegas se mezclaran con el ritmo de los pasos y con los sonidos del entorno, para luego registrar los puntos en común, los hallazgos y las preguntas.

En estas caminatas cada paso era un eco de las memorias narradas. Así encontré hilos invisibles entre lo que se dijo y lo que se sintió, y de repente, un gesto o una frase se iluminan en mi cabeza con un recuerdo nítido. Evocando a esa memoria emotiva que se cargan en el desarrollo de este texto. Esta práctica de caminar y escuchar se convirtió en un laboratorio móvil de análisis, para la sistematización de experiencias.

Entonces, la **sistematización de experiencias** se convierte en la columna vertebral de esta investigación. El chisme ofrece la materia prima —las voces, los recuerdos, las emociones—, y la sistematización se convierte en el proceso de cocina lenta que transforma esas memorias en una experiencia que pueda ser compartida, revisada y degustada por otros. Óscar Jara lo expresa con claridad cuando define la sistematización como “una interpretación crítica que se realiza a partir del ordenamiento y reconstrucción de lo acontecido en una o varias experiencias, es decir, como el resultado de un esfuerzo complejo de ubicación, descripción, clasificación, análisis y reflexión de lo que vivimos en la experiencia” (2018, p. 61).

Esta definición sostiene el espíritu de la investigación, puesto que los datos aquí consignados, no son piezas frías ni estadísticas, son cuerpos en movimiento, y memorias encarnadas. Sistematizar, en este contexto, significa escuchar y ordenar las huellas que dejó la danza en los cuerpos y en el imaginario de los intérpretes. La sistematización, requiere paciencia y atención,

para que cada relato, imagen y gesto sea colocado sobre la mesa a la espera de ser vinculados en un acto de cuidado. En palabras de Jara, "sistematizar experiencias produce conocimientos y aprendizajes significativos que posibilitan apropiarse críticamente de las experiencias vividas (sus saberes y sentires), comprenderlas teóricamente y orientarlas hacia el futuro con una perspectiva transformadora" (2018, p. 61).

Mercedes Gagneten, citada por Jara, complementa esta idea cuando afirma que "el método de sistematización de la práctica es el proceso por medio del cual se hace la conversión de práctica a teoría. Sistematizar es reproducir conceptualmente la práctica [...], es el procesamiento de los movimientos de la realidad misma, de los procesos de transformación o no, así como los conocimientos que dichos componentes generan en los actores implicados en la tarea" (Gagneten, 1986, citada en Jara, 2018, p. 58).

En esta investigación, esa perspectiva transformadora asume una postura sobre la práctica, al reconocer que sistematizar es, entonces, una forma de volver a habitar las memorias en un ciclo de aprendizaje, que amplía la reflexión situada sobre la creación, el entrenamiento y la colectividad. La sistematización es un ejercicio de reciprocidad que necesita del otro, como señala Sergio Martinic, "un proceso de reflexión que pretende ordenar u organizar lo que ha sido la marcha, los procesos, los resultados de un proyecto, buscando en tal dinámica las dimensiones que pueden explicar el curso que asumió el trabajo realizado. Como la experiencia involucra a diversos actores, la sistematización intenta dilucidar también el sentido o el significado que el proceso ha tenido para los actores participantes en ella" (Martinic, 1984, citado en Jara, 2018, p. 57).

Sistematizar esta experiencia significó volver a reunir a los intérpretes para preguntarles por sus memorias, por las sensaciones que tuvieron en el proceso de creación, construyendo un acto de escucha mutua que permite tejer un relato plural. Así como en el escenario cada intérprete sostiene al otro en el movimiento colectivo, en la sistematización cada voz sostiene al conjunto de memorias, afectando los vínculos y evidenciando las identidades de quienes compartieron la experiencia. La sistematización en su urgencia por la memoria logra reconocer la lógica de lo que vivimos, como base para proyectarse hacia el futuro. Jara afirma que la sistematización de experiencias "no se trata tanto de mirar hacia atrás, para apropiarnos de lo ocurrido en pasado, sino, principalmente, recuperar de la experiencia vivida los elementos críticos que nos permitan dirigir mejor nuestra acción para hacerla transformadora, tanto de la realidad que nos rodea, como transformadora de nosotros mismos como personas." (2018, p. 21).

Félix Cadena coincide con esta visión, al afirmar que la sistematización "es una especie particular de creación participativa de conocimientos teórico-prácticos, desde y para la acción de transformación, entendida como la construcción de la capacidad protagónica del pueblo" (Cadena, 1985, citado en Jara, 2018, p. 59). El pueblo, la gente, lxs colegas, lxs parcerxs, encontrarnos para hablar de ellxs, para hablar con ellxs, para pensar en ellxs y habitar una práctica emancipadora, que permita a los propios protagonistas de una experiencia darle sentido a la producción de conocimiento.

Saber de los otros y otras es hablarle a los Flórez, para escuchar la versión de la joven Margarita, hija de Benito, sobrina de Rosarito y prima de Alirio. Hablar con cada uno de los Florez, para saber cómo creció su tallo, cómo regaron sus hojas y de qué color son sus pétalos. Arrejuntar las experiencias también requiere preguntarle a Luchito por la papa picada, a doña Deyanira ¿cómo va el negocio?, y a la vez, consultarle si le ha prosperado el romance aplazado con don Carlos, para entender si doña Julia aún sigue queriendo a ese infame caminero, que se la pasa tomando chicha en el negocio de Martha. Esto significó chismear, sobre nuestras vidas y cotidianidades en la creación, pero también "chismear ficcionalmente" sobre el mundo imaginado que construimos en Arrejuntados.

El proceso metodológico planteado para desarrollar esta investigación sobre la creación de la obra *Arrejuntados* se dividió en cinco fases, que he categorizado de la siguiente forma:

1. Llegar al mercado campesino (levantamiento de la experiencia)

Esta primera fase de investigación se asemeja al mercado campesino antes de abrir sus puertas, donde van llegando las semillas y los frutos. En este caso se hizo reuniendo las voces de 10 intérpretes de *Arrejuntados,* para entender de dónde viene cada cosecha. Además de la recolección de fotografías, registros audiovisuales, memorias, afiches, programas de mano y videos de entrenamiento. Esta fase es el gesto de bajar al suelo, para ensuciarse las manos al recoger los rastros y los esfuerzos que hay detrás de la producción de obra.

La mayor dificultad en estos chismes/conversaciones, se situó cuando tuve que hablar con Carlos, el personaje de la obra Arrejuntados que yo encarno. ¿cómo hablar con este personaje ficcional al que mi cuerpo le da vida? Para establecer un diálogo con Carlos, apareció la acción performática, esta se convirtió en mi principal herramienta metodológica, para escuchar su discurso en movimiento, y dejar que su voz emergiera a través del gesto.

En esta apuesta del cuerpo como archivo (Cabrera, C. 2020) encarné su historia. Cargué costales, caminé con el torso encorvado, sentí el frío de la plaza. No lo inventé, lo encontré en el hacer, en el temblor de las rodillas, en la memoria de mis ancestros, en el surrungueo de los

pasos. La acción performática con Carlos fue evocada con textos que le escribí, para detonar un torbellino en el movimiento**.** Allí mi sentir se enfrentó al suyo, y fue en esa fricción entre mi historia personal y su universo campesino donde aparecieron las preguntas. Hablar con Carlos fue un acto de reconocerme en él y la acción performática, fue lo que permitió este acercamiento en cuerpo presente.

2. Recorrer el mercado campesino (análisis de obra)

Después de adentrarme en el mercado, llegó el momento de caminar entre las flores, detallar la papa podrida y decantar el bullicio de las conversaciones que se instalaron en la chichería. En esta segunda fase se realizó el análisis del registro audiovisual de Arrejunta2 (dueto 2017), Arrejunta2 (2019) y *Arrejuntados (2023-2024)*. Esta fase fue como caminar por esos pasillos del mercado para mirar con atención la imagen, el objeto y el texto; que se volvió tan importante que por esa razón, algunos nombres de los capítulos de este documento son la abstracción de frases que dicen los personajes de la obra.

Mientras el video corría, afloraron las sensaciones del entrenamiento, los imaginarios compartidos y los paisajes sonoros que dieron vida a la escena. Esta fue una fase de contemplación activa, donde la mirada se convirtió en el dispositivo sensible para la lectura.

3. El trueque (laboratorios de movimiento)

El corazón del mercado habita un movimiento de pasos apresurados, costales que van de un lado a otro, y gestos de intercambio que suceden en cada cruce. Bajo esa filosofía se construyeron laboratorios de exploración, donde la montaña se instaló como epicentro, para asumir la preparación corporal. Los imaginarios como cargar un costal se convirtieron en una metáfora, y, a la vez, en una pauta para la exploración.

Esta fase fue un retorno al cuerpo, al sudor, a la prueba en carne viva. Los laboratorios de exploración corporal se focalizaron en los conceptos Cuerpo de montaña y surrunguear. Estos laboratorios fueron puestos dentro del colectivo Sas Bequia danza, El grupo artístico institucional de danza folclórica de la universidad nacional de Colombia (DFUN) y la clase de Técnica de danza tradicional región andina I, del proyecto curricular Arte danzario ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Estos 3 espacios son los elegidos por la posibilidad de compartir conocimiento que tengo en estos espacios, a razón de mi formato de vinculación, bien sea como artista creador o docente formador.

4. Clasificar la cosecha (triangulación de la información)

Todo mercado tiene un lugar para sentarse a recoger lo que sucedió y esta fue esa fase, aquí se estableció la triangulación, entre chismes, voces, comida, recuerdos, análisis de registros audiovisuales, acciones performáticas, caminatas y las experiencias de otros autores. Esta es la fase donde el mercado revela su sabiduría.

Todo el material recolectado se decanta, se contrasta y se profundiza para generar categorías analíticas desde la experiencia vivida, es donde se extiende el panorama para unir las piezas.

5. Poner el puesto de mercado (escritura reflexiva)

Este recorrido por el mercado concluye cuando todo lo recogido se dispone con cuidado, listo para ser mostrado en una escritura reflexiva atravesada por mi voz como investigador, pero que también reúne lo vivido con los demás participantes, incluso incorporando algunos de sus comentarios que sostienen la profundidad de las ideas, y, a la vez, dialogan con otros autores. Este es el momento de armar el puesto, de organizar las flores, las papas y las botellas de chicha para que otros puedan percibir no solo lo que se ve, sino también lo que se siente detrás de cada producto.

Aquí, el mercado no es solo una metáfora, sino un modo de pensar la creación como un acto colectivo, donde los conceptos se entrelazan como los puestos de la plaza, creando un espacio que invita al encuentro. Esta última fase, sirve un plato a la mesa, con cuidado y gratitud.

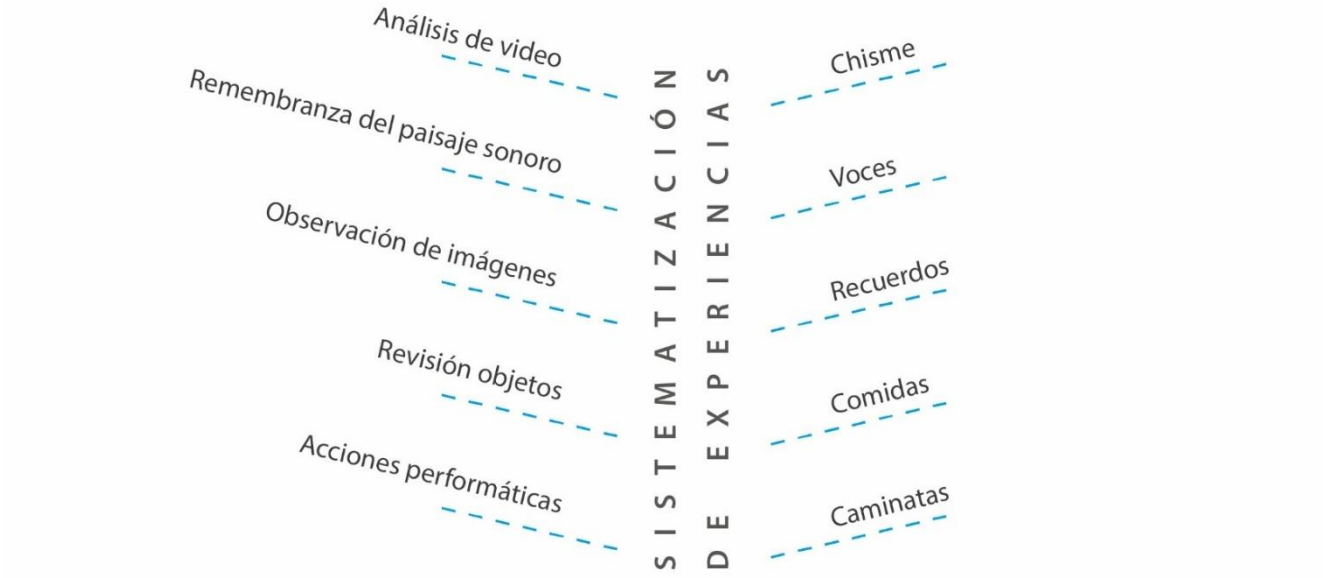


Figura 2. La sistematización de experiencias como columna vertebral de la investigación.

Es que no es cualquier papa

El *enteramiento* como eje de la investigación-creación: reflexividad situada desde el cuerpo

El entrenamiento, dentro del colectivo **Sas Bequia Danza**, se ha convertido en una pregunta transversal sobre el formato de encuentro que recibimos como un "legado para convertir en carne los deseos, los imaginarios y los sueños, haciendo visible lo invisible" (Silva B. Nicolás, 2023). Esta práctica nos ha situado en la repetición constante de la convivencia y en la resolución de interrogantes que emergen en el silencio y la pausa, enfocando nuestra mirada en los procesos creativos. Esto nos ha llevado a reflexionar sobre las preguntas que nacen desde el cuerpo, y sobre la creciente urgencia de nombrar las formas en que las pensamos, sentimos y hacemos, para la construcción de nuestra práctica artística.

Desde esa urgencia de manifestar los sentires, en diálogo con la pausa como principio para aterrizar la mirada, aparece el concepto de *enteramiento*, una noción que se inscribe en el horizonte de la investigación-creación y que permite señalar una forma de reflexividad encarnada y situada. Enterarse es más que saber, es darse cuenta desde la experiencia. Es descubrir(se) en la práctica. Es transformar el entrenamiento en conciencia, reconociendo el cuerpo como campo del saber. Enunciar el *enteramiento*, como fase del proceso, genera una postura donde la creación artística no se separa de la vida, reconociendo que lo personal, (lo íntimo) es político, y en ese sentido, lo que sucede internamente en nuestros entrenamientos, son una postura filosófica, sobre nuestra organización y producción de conocimiento, donde se asume, para este texto, la investigación-creación, como el reconocimiento a la complejidad de los procesos que hacen posible el producto artístico, Daza Cuartas plantea: "En la creación artística, parte de la materia prima para la creación viene del sujeto que crea y este es un importante aporte, aquí son inseparables sujeto y objeto de investigación-creación, son dos en uno" (2009, p. 91). Desde esta perspectiva, el *enteramiento* se instala como una tecnología del cuidado para caminar con conciencia.



Figura 3. La cocina de la investigación-creación.

Asumir la investigación-creación como una lógica donde confluyen lo poético, lo epistémico y lo político, pone en evidencia que crear es pensar, que entrenar es cuestionar, y que moverse establece una posición en el mundo. Así, el *enteramiento* se sostiene en tres pilares: la observación situada, la reflexión encarnada y el archivo afectivo. No se trata solo de mirar lo que hicimos, sino de entrar en ello con una sensibilidad que permita entender qué lo sostuvo, qué lo transformó, qué lo hizo posible. Esa mirada se teje también con las voces de los otros, con las experiencias compartidas, con los silencios cómplices, aquí "El artista puede construir conocimiento en la medida en que construye obra, no solamente desde los ámbitos del hacer y saber hacer, sino también desde el acto de escribir, que es de por sí un acto creativo" (Morales et al., 2016, p. 91).

Sostener un laboratorio de investigación-creación, como es Sas Bequia danza, nos ha permitido comprender que la obra no se reduce a su resultado escénico, porque posee una potencia en su proceso creativo. "Si el proceso creativo se sistematiza rigurosamente, además de esto posee como objetivo la producción de conocimiento que pueda ser reutilizado por otros investigadores [...] podría el arte declarar que posee un método de investigación-creación validado" (Daza Cuartas, 2009, p. 92). En esta línea, el *enteramiento* propone una apuesta, que nace de la práctica, se prueba en el hacer y se valida en la experiencia.

El *enteramiento* aparece, por ejemplo, cuando en un ensayo logramos suspender la prisa de llegar a una coreografía y nos detenemos en los gestos que la sostienen. Se manifiesta como un momento de claridad, una epifanía silenciosa que nos permite ver lo que está ocurriendo, justo en el presente. "Cuando hablamos de investigación-creación nos referimos al hecho de otorgar a los procesos de creación y producción de obras artísticas [...] la condición de objetos cognitivos" (Castillo, 2013, p. 57). Así, *Arrejuntados*, que ha obtenido vida propia, habla de sus preguntas correspondientes, y manifiesta sus propias rutas desde la creación, el entrenamiento y la investigación desde y para las artes.

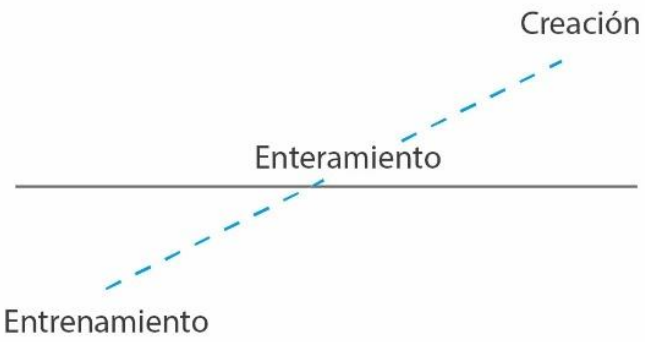


Figura 4. *Enteramiento* entre la creación y el entrenamiento.

El *enteramiento* se construye desde la escucha atenta y reflexiva sobre las propias prácticas artísticas, emergiendo conocimiento desde el hacer, investigando desde la experiencia, sin desperdiciar el proceso, sin desperdiciar el pellejo de la papa, porque eso es abono que alimenta las obras y la construcción de colectividad. El pellejo de la papa nutre la tierra, el proceso de la obra, nutre el caminar. El desperdicio de conocimiento que puede ocurrir al sobrevalorar la obra por encima de los procesos —y al resaltar la obra como gran final— olvida que todo proceso creativo requiere un esfuerzo colectivo para sostenerlo, guiarlo y parirlo. Esta reflexión nos invita a mirar de nuevo la creación, no como producto, sino como experiencia; esa experiencia no es menor, quizás, es la más importante, porque en ella se transforman las personas y se gesta el saber.

Pensar en acercar a los públicos sobre la experiencia de creación, permite una aproximación a las realidades de los artistas creadores, construyendo un proceso de formación, que permita acercarse al hecho creativo, para comprender la complejidad que incurre al hacer una obra de este tipo. Un ejemplo de ello es el documental *Pinocho de Guillermo del Toro: Cine tallado a mano*, también conocido como *Making of Pinocho de Guillermo del Toro*, este documental

revela el proceso de creación de la película de animación en stop-motion, mostrando que el arte no solo está en el resultado, sino en un equipo que lo hace posible.

En el campo de los estudios artísticos, el paradigma de la investigación-creación ha permitido reconocer que el arte produce conocimiento por sí mismo, como ejercicio de pensamiento situado. En ese marco, el *enteramiento* se perfila como una categoría posible para nombrar el momento en el que la práctica artística se vuelve consciente de sí misma, cuando el hacer se convierte en saber, cuando la creación se mira a sí misma para preguntarse por las formas de comprensión que no pasan necesariamente por lo verbal, pero que deja marcas, intuiciones y trazos de pensamiento. De ese modo, en vez de separar el entrenamiento del pensamiento, el *enteramiento* los entrelaza. No entreno para luego pensar, sino que pienso mientras entreno. No me preparo para crear, creo mientras me preparo, comprendiendo que en la práctica artística no todo se puede decir, pero todo se puede sentir.

El *enteramiento* no ocurre una sola vez, no es un punto de llegada, sino una práctica continua. A veces es evidente; a veces sutil. A veces aparece en medio del caos. A veces en la quietud. A veces sucede en la respiración después de un ensayo; a veces, en el silencio de un gesto sostenido; a veces, en la risa compartida con un compañero. Pero siempre está ahí, esperando que le prestemos atención, con una invitación a estar alerta, presente y disponible. Desde esta mirada, el cuerpo no es solo ejecutor, ni un intérprete, es lugar de memoria, superficie de inscripción, archivo sensible que recolecta pequeños descubrimientos, que son a la vez, esas pequeñas felicidades a las que se refiere Sabato, en su libro *"Sobre héroes y tumbas",* puede que no llegue el gran descubrimiento, pero en el día a día, hay pequeños descubrimientos que cargan de sentido el hacer.

Este modo espiralado, donde se sitúa el *enteramiento*, comprende una dimensión temporal distinta, donde crear no es correr hacia el resultado. Crear es detenerse, es dejar que las ideas se asienten, es permitir que el cuerpo hable. Crear es creer en el proceso, y, por eso, durante este proceso de investigación, me dejé crecer el cabello, como un recordatorio para habitar esta pregunta sobre el proceso, que transita entre ¿cuándo va a crecer? Y ¿en qué momento creció tanto? Asumiendo esta decisión sobre mi aspecto, me permití habitar la metamorfosis, para recordarme lo vital de los procesos cada vez que me miraba al espejo.

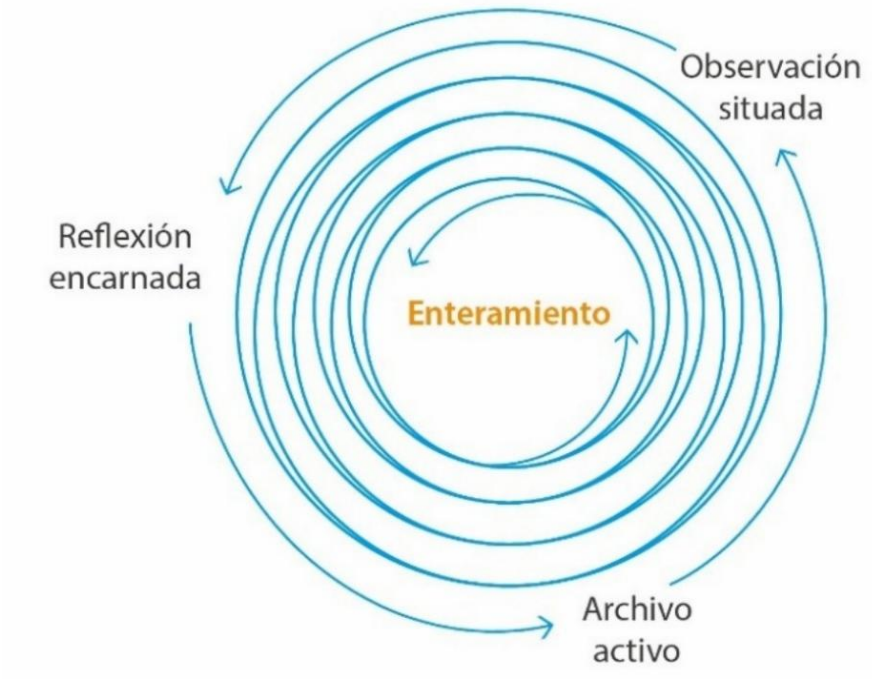


Figura 5. El enteramiento en modo espiralado.

Una de las tensiones más fuertes en la investigación-creación es la traducción de lo vivido en palabras. ¿Cómo decir lo que pasó en el cuerpo? El *enteramiento* no resuelve esta tensión, pero si la acompaña, marcando una memoria y unas intuiciones, sobre donde poner la mirada. Por eso, cuando escribo sobre lo que sucedió en las etapas de creación de *Arrejuntados*, no estoy solo registrando lo que ocurrió, estoy reescribiendo desde el cuerpo lo que me enteré en el proceso, esta es la razón por la que esta escritura no es fría ni distante: es una escritura que respira, tiembla, y baila un poco en cada palabra, proponiendo un formato que no pretende cerrar significados, sino abrir sentidos. Habitando el *enteramiento* como una forma de narrar lo vivido sin traicionarlo, de compartir lo sentido sin ocultar su opacidad. Porque a veces, lo más importante de una obra no es lo que dice, sino lo que nos permite enterarnos de lo que somos capaces de hacer.

Proponer el *enteramiento* como concepto, devela lo importante de cómo hacemos las cosas, con quiénes las hacemos, y qué efectos producen en nuestras vidas. En un contexto donde la creación artística muchas veces responde a lógicas de mercado, el *enteramiento* nos permite volver al centro: a los cuerpos que sienten, a las historias que nos sostienen, a los vínculos que nos importan, para crear cuidando, crear escuchando, crear compartiendo; ya que está posibilidad de conciencia se construye en relación, pues, no soy yo solo quien se entera, es el colectivo. En Sas Bequia, el "nosotros" se ha construido con cuidado, para miramos como colegas y permitimos confiar. En esa confianza, ha gestado un reconocimiento mutuo, pues a través del otro, soy y me construyo, y eso sitúa al *enteramiento*, como principio de una pedagogía relacional.

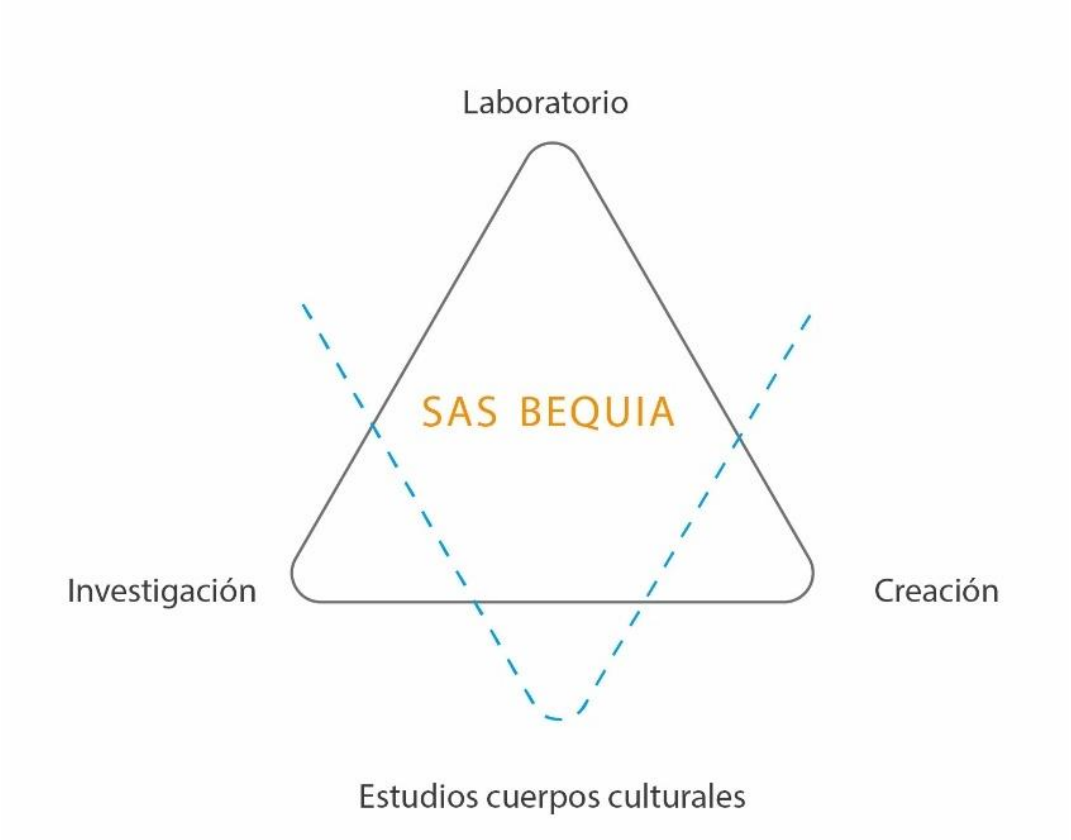


Figura 6. Sas Bequia Danza como laboratorio de Investigación-creación.

“¿La creación colectiva? Retadora, poderosa, difícil. Creo que no hemos sido educados para ello; es algo que hay que conquistar, y aunque cuesta alcanzarlo, es profundamente potente.”

Angélica Gamba, Intérprete-creadora de Arrejuntados 2023

Entrenar es un asunto relacional
¡Buste ni sabe de eso!

Entrenar como práctica heredada en el ámbito de la danza, se sostiene en sí, más allá del fortalecimiento muscular o el perfeccionamiento de una técnica. En los márgenes de lo meramente físico, el entrenamiento se revela como un acto de memoria colectiva, una forma de estar con otros, un ritual cotidiano que teje vínculos, reinventa territorios y siembra semillas de sentido. En la práctica artística, entrenar en clave relacional es entrenar para convivir, para sostener un ecosistema de afectos.

Entrenar para la danza es entrenarse para los escenarios de la vida. Es una apuesta por la sensibilidad, la escucha, el afecto, por aquello que nos sostiene en común. En este sentido, el entrenamiento como práctica cotidiana se vuelve una política del cuidado, donde cada cuerpo cuenta, cada gesto importa, y el sudor compartido nos enseña a convivir creativamente. Dejando de ser una rutina técnico-formal para convertirse en un tejido vivo, en una arquitectura sensible que hace posible la construcción de una obra, y más allá, de un espacio común.

Con la aparición de *Arrejuntados* en el 2019, la pregunta por lo relacional se instaló con fuerza. Dejamos de ser dos y volvimos a ser varios. Ahora la negociación era expandida, coral, múltiple. Se volvió urgente asumir esta pregunta para encontrarnos en la creación y conformar un cuerpo plural, (Estrada Rodrigo 2023), que se desligara del pensamiento folclorista que nos había sido heredado, para hacer de la danza una forma de corazonar la experiencia. El entrenamiento relacional es, ante todo, una práctica de escucha. Escucha del otro, pero también de uno mismo, de la atmósfera, de los silencios y de los afectos que circulan. No hay entrenamiento relacional sin disposición a ser afectado, a dejarse transformar por los otros cuerpos que cohabitan el espacio. Como dice Simondon, "los diferentes rostros del afecto crean inserciones en el devenir de vida en sí, no en el devenir individual". Develando que el entrenamiento ocurre en el cuerpo físico, y, además, en el campo sensible y resonante para estar bien entre nosotros, habitando una danza que nos deja vernos en la diferencia, para confrontar el conflicto.

Entrenar no es solo moverse, es preparar el terreno para la confianza. Por eso para entrenar se necesita calentar los vínculos, mirar al otro a los ojos, preguntar cómo está, tomar café juntos. Se necesita crear una atmósfera que teje la técnica en un ámbito sensible, que transita entre el rigor, la pausa, la respiración conjunta, y un pacto implícito y silencioso. ¿Qué pasa cuando el entrenamiento se convierte en un modo de habitar el mundo en común?

“Empezamos a tener un lenguaje común; estábamos teniendo unas experiencias comunes; nos entendíamos con el cuerpo y con el pensamiento: cómo hablarnos, cómo mirarnos, cómo observarnos”, (Estrada, Rodrigo 2023). De este modo, el entrenamiento relacional interpela las prácticas folclóricas pues, ¿qué sentido tiene priorizar la forma coreográfica si olvidamos el encuentro? ¿Podemos seguir hablando de danza folclórica sin comunidad? En palabras del maestro Julio Mariangel Toledo[3] “Los grupos de folclor no hacen folclor, (Refiriéndose a las distancias de la escenificación con la práctica viva) sin embargo, si se comportan como folclor. Pues son la congregación de la comunidad” Este es un principio que hemos olvidado como gremio, por sostener otras luchas como la identidad nacional, o la representación territorial.

Lo folclórico, que emerge en el salón de ensayo, alude a la fiesta, la calle, el mercado, la caminata, el cruce de la mirada, el tacto. Por eso, entrenar desde lo folclórico es una apuesta que se instala desde el vínculo.



Figura 7. Sas Bequia Danza entre lo relacional y la creación colectiva

En *Arrejuntados*, la danza fue excusa para hablar de la vida campesina. La pieza habla de flores, papas y chicha, pero también de familias, migraciones, nostalgias, y desprendimientos, en el proceso y el desarrollo de los días notamos que estábamos atados a esos otros mundos, a esas herencias. Estábamos vinculados a unos territorios, a unas prácticas, a unas heridas y a unos deseos. Los vínculos nos habían envuelto en una telaraña de sentidos donde todo empezaba a tener relación. En una estructura de encuentro donde aparecían responsabilidades móviles. El entrenamiento, entonces, no es previo a la creación, es la creación en su máximo esplendor. Es allí donde se estudia el movimiento, y, además, se condensan las formas de estar juntos, de pensar, de decidir. Entrenar es una investigación

[3] de Chile dialoga con bailarines de países Latinoamericanos, en el Centro Cultural Bacatá de Funza, Colombia.

encarnada y una pedagogía de la convivencia. Entrenamos para vivir-convivir creativamente en una política del encuentro, como dice Dussel (2007), el verdadero poder reside en la comunidad. El que dirige, manda obedeciendo. El que crea, escucha. El que baila, acompaña. Entrenar en clave relacional es, entonces, un acto de insurgencia amorosa. Un modo de corazonar el mundo. Un modo de afirmar que, a pesar de todo, seguimos apostándole al *nosotros*.

Erin Manning lo diría así: "El potencial transductivo del afecto corta a través de la individualidad, moviendo al hacerse-cuerpo hacia la agitación colectiva de su potencial preindividual" (2018, p. 256). La práctica de entrenamiento relacional nos lleva, entonces, a pensar el cuerpo más allá de sus límites, como territorio compartido. Pensar el entrenamiento como práctica relacional y la creación colectiva como apuesta política es reconocer que el arte puede ser un lugar de resistencia, y transformación, por eso el 5, 6, 7 y 8 no es solo conteo, es parte del ritual, marca el acuerdo, en la disposición a ir juntos. Como dice Erin Manning, "el cuerpo aún no es": se está haciendo, con los otros, en el corte transversal del afecto, en el devenir colectivo de la experiencia.

Sas Bequia Danza es una constelación, una comunidad, un parche que se arma y se desarma, pero que se sostiene en el deseo compartido de crear desde la colectividad. Por eso entrenar es una decisión ética, y nos recuerda que "toda la vida está interrelacionada [...] estamos hechos para vivir juntos debido a la estructura interrelacionada de la realidad" (King, 1991). Entonces empezamos a notar que esto era más que calentar los músculos, era preparar el alma para la escucha. Improvisar no era solo explorar movimientos, era jugar a imaginar futuros posibles. Ensayar no era solo repetir, en palabras de Daniel Bryttany Chávez, el espacio trata de "recuperar la sensibilidad, de abrir espacios para corazonar desde la insurgencia de la ternura". La respuesta tal vez esté en seguir corazonando. En seguir poniendo el corazón como principio de lo humano, para seguir tejiendo encuentros que nos transformen.

En el corazón de una ciudad como Bogotá, donde la danza se mueve en la calle y la montaña, surgió una apuesta que decidió poner el cuerpo en el centro de la política pública: Orbitante, Plataforma Danza Bogotá. Esta nació como un programa con una apuesta ética, afectiva y política por fortalecer el campo de la danza desde sus propios ritmos, deseos y urgencias. Esta plataforma orbitó en red, y eso cambió las reglas del juego. En una escena marcada históricamente por la fragmentación y la precariedad, Orbitante abrió un espacio para reconocernos colectivamente, para tejer vínculos entre colectivos independientes, para pensar la danza desde el territorio. En su nacimiento en el 2019, esta plataforma se estableció como una política pública para la escucha de los procesos creativos.

Como lo expresó Natalia Orozco, entonces gerente de danza del Instituto Distrital de las Artes: "Quizás la política de las artes podría estar mucho más cercana a lo tangible de los suelos que a las políticas económicas de lo intangible". Orbitante se acercó al suelo. Se instaló en lo cotidiano, en lo concreto, en lo que los cuerpos ya venían haciendo, para desde ahí, convertirse en plataforma, soporte y complicidad. En esa raíz brotó la versión de *Arrejuntados del 2019*, del colectivo Sas Bequia Danza. Orbitante le ofreció a Arrejuntados un suelo fértil, el tiempo y el espacio necesarios para sembrar la obra. Como lo dijo Diana Pescador, gestora del programa: "El compartir al otro las búsquedas propias y reconocer las búsquedas del otro para enriquecer las propias, fue y es un 'gana-gana' que alimentó la confianza." Orbitante habilitó espacios donde entrenar era sostenerse.

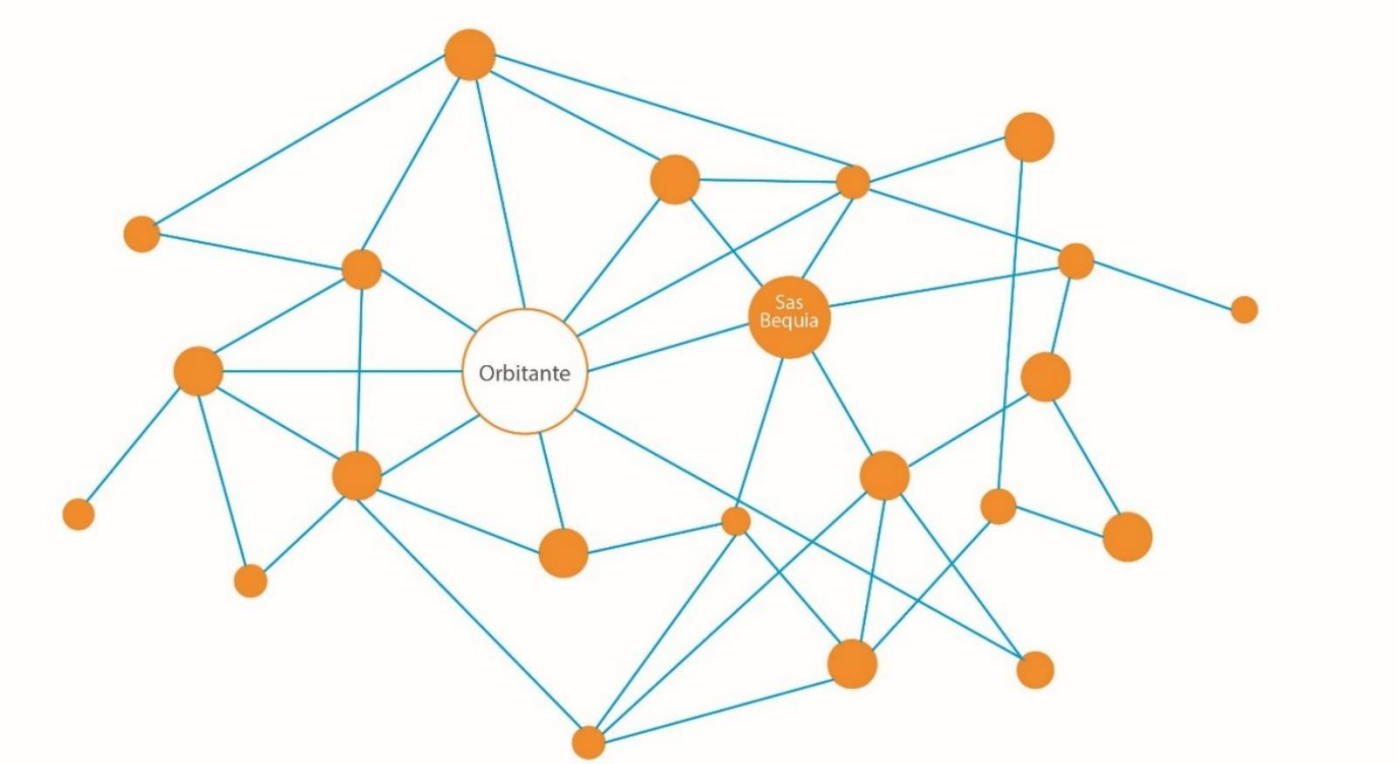


Figura 8. Orbitante como red de nodos y su articulación con los colectivos independientes de la ciudad de Bogotá.

Orbitante, en ese sentido, cartografió un gremio y lo situó en un mapa vivo de lo posible. "Las poéticas y territorios son la manera de imaginar una cartografía donde todo es posible, todo lo que puede la creación, el movimiento, el cuerpo [...] donde cada uno y unos juntos puedan ser, decir, conectar, transformar, sentir y volver a ser" (Carvajal, 2019). Orbitante como política de resonancia propuso "Los espacios y momentos de encuentro que se plantean transversalmente [...] buscan generar experiencias que puedan compartirse más que productos que puedan

consumirse" (Carvajal, 2019). Fomentando la creación no como mercancía, sino como experiencia relacional.

Para Sas Bequia Danza, crear *Arrejuntados* desde esta lógica fue un acto profundamente político. La pregunta por lo campesino no podía responderse desde la técnica individual ni desde un guion prediseñado. Era necesario volver al cuerpo como territorio común. Entender que hablar de tierra es hablar de comunidad. Que una papa no se baila desde el exotismo, sino desde la experiencia de haberla sembrado, cargado, vendido. Entonces, Orbitante no impuso temas ni formatos. Ofreció una estructura flexible para que cada colectivo encontrara su camino, siendo una política que habilita, en lugar de prescribir.

Cuando Orbitante se planteó como ¡"a re' que fortalecía los vínculos del ecosistema dancístico bogotano, sentimos que algo se estaba haciendo bien. En palabras de Natalia Orozco: se trataba de "construir un suelo de confianza, de reciprocidad a partir de mecanismos de autorretroalimentación que nos informen de nuestro estado". Orbitante permitió pensar la danza no como industria, sino como ecosistema. Un campo donde cada gesto afecta al otro, donde cada colectivo es una célula viva del cuerpo mayor, en una gran red de nodos que nos congrega y nos entrecruza como gremio. Ese ecosistema se construyó desde la circulación entre procesos, que reconocen que los intérpretes migran de una obra a otra y que en cada colectivo los artistas performan en sus roles y acciones. En un lugar son intérpretes, en otros son talleristas, en otros directores, en otros asesores: y fue así como nos cruzamos con Jorge Bernal. El encuentro con Jorge Bernal fue esa primera iluminación que nos recordó que no estábamos solos como un colectivo, sino que circundamos con otros colegas y que abrirles la puerta de nuestra intimidad, era una posibilidad para ampliar la mirada.

A Jorge lo seleccionamos dentro de un portafolio de asesores que propuso la plataforma y lo elegimos desde la intuición, el desconocimiento, el contraste y el azar. Estábamos juntando unas estéticas y preguntas artísticas tan diversas, pues, pusimos a dialogar el Butoh con el folclor. Ahora que lo pienso, no son tan distantes, ambas responden como síntesis contextuales de diferentes territorios. Sin embargo, en ese momento cuando nos cruzamos, era una gran pregunta, tratar de entender cómo esto se une con aquello. Jorge siempre nos acompañó en calma, desde la meditación y una escucha profunda. Tuvimos varias asesorías, donde nos entrenamos desde sus preguntas, habitamos la voz, nos llevó al límite, nos puso retos, pero lo más importante, nos armó como colectivo. La primera sesión con Jorge, nos preguntó, sobre nosotros, nuestros lugares de enunciación y era sorprendente cuando cada uno empezaba a hablar, nos dimos cuenta que llevábamos trabajando un mes con unos desconocidos, que tenían unas trayectorias e historias de vida tan sorprendentes que nos dejó perplejos.

Entonces, la asesoría rompió el afán de organizar la obra y nos dejó conocernos en la intimidad de lo desconocido. Jorge nos invitó a "parar, parar, parar", y fue tan valioso, porque nos situó, nos dejó asumir la obra desde otros lugares y nos permitió ampliar la pregunta creativa, al invitarnos a construir unos imaginarios comunes habitando un estado; estado común, un estado colectivo. Caminar junto a Jorge, mientras nos conocíamos, fue una primera fase de acercamiento, que con el tiempo fue escalando, hasta empezar a sentir que los afectos se iban haciendo más profundos, porque ya había muchos espacios comunes. Entonces, con el tiempo empieza a aflorar una sensación de "enamoramiento", hacia la obra, el espacio, la gente, las anécdotas. Jorge lo menciona como "Yo sentía que estaba enamorado de lo que hacíamos, había un enamoramiento hacia ustedes, porque eran todos dedicados". Y él supo después que ese era un sentimiento recíproco.

Algo sucedió en este encuentro con Jorge, dejamos que los afectos nos afectaran y en esa movilizaciones es que surge *Arrejuntados,* asumiendo la posibilidad de orbitar sin jerarquías rígidas, con una figura editorial en lugar de dirección autoritaria, con varias voces para direccionar la creación y varios ojos externos para focalizar la mirada. Así como Argos (personaje de la mitología griega) nos convertimos en un ser de muchos ojos para mirar sobre una obra. Decidimos entonces, turnarnos el rol de observador, cada sesión uno de nosotros salía a ver la obra, tomaba apuntes y luego nos daba sus percepciones. Esto funcionó en varias vías, primero, fue un entrenamiento para dar y recibir el comentario, segundo, fortaleció la mirada sobre las posibilidades compositivas, tercero, evidenció lo importante que era cada persona en la obra, delimitando una frontera entre afuera y adentro, era imposible estar del todo afuera, su voz y movimiento hacían parte de la estructura, era necesaria su presencia. Esta estrategia fortaleció los imaginarios colectivos y le permitió a quien veía hacer un panorámico de la vida que sostenía la obra, entonces, aparecieron comentarios como "Uy yo no sabía que pasaba todo eso", o "yo creo que debería pasar aquello", nos apropiamos más de la obra, la hicimos más nuestra. De esta misma manera, hicimos las estructuras coreográficas desde adentro, porque era más importante cómo se sentía antes de cómo se veía, construimos diálogos desde las situaciones internas y compartimos las transiciones espaciales para navegar en una misma historia que nos plantó en una órbita relacional. Esta idea de turnarnos como "ojo externo" se mantiene vigente dentro de los diferentes proyectos del colectivo y se ha convertido en una apuesta por la mirada plural como refuerzo estratégico.

En el corazón de Orbitante germinaba una pregunta sobre ¿cómo pensar la política cultural desde el cuerpo? ¿Cómo diseñar estructuras institucionales que no asfixien el deseo creativo, sino que lo acompañen, lo escuchen, lo potencien? Natalia Orozco manifiesta que "Falta poner el cuerpo, cuerpear más para potenciar nuestros sentidos sociales más prehistóricos, más

cercanos quizás al devenir animal". Orbitante fue una plataforma encarnada, que buscaba distanciarse de la abstracción burocrática, para establecerse como una política que acompañó sin invadir, que permitió la diferencia sin fragmentar, que sostuvo sin exigir homogeneidad.

Orbitante permitió, además, imaginar otro futuro. No como una utopía lejana, sino como un presente compartido. Al reunir al sector en mesas, laboratorios y procesos creativos, sembró la posibilidad de un campo más horizontal, más poroso, más afectivo y eso tiene implicaciones profundas, porque en Bogotá, como en tantas ciudades, la danza independiente ha sido históricamente invisibilizada, precarizada, fragmentada. Orbitante vino a decir: los colectivos importan. Vino a decir que el arte se cuida, que la creación en danza también es proceso, relación, memoria, comunidad. Nos mostró que se puede hacer política desde el cuidado, desde la sensibilidad, desde lo común. En tiempos donde la velocidad y la competencia lo arrasan todo, Orbitante nos recordó algo fundamental: hay que detenerse para sentir, porque el cuerpo sabe, que la danza es memoria de una política viva.

En palabras de Diana Pescador, Orbitante fue "una puerta para la construcción colectiva". Y puso en evidencia el funcionamiento que tenemos como gremio de la danza, cuestionando las compañías de representación estatal, cuando los colectivos independientes llevamos representando y construyendo la danza de la ciudad durante años. Entonces, ¿Cómo potenciar las preguntas de las pequeñas colectividades? ¿Cómo construir una política pública que dignifique el quehacer tejido en la colectividad? En tiempos donde el arte se instrumentaliza, decidir crear colectivamente es un acto de resistencia. Porque crear en colectivo es sembrarse en los otros. Dejar que la raíz crezca en red, que la savia circule por múltiples cuerpos, que la memoria se comparta. Es asumir que "mi humanidad está atrapada en tu humanidad" (Habib, 2004). Es dejar de pensar la escena como un lugar de representación y comenzar a vivirla como un espacio de afectación mutua.

En el proceso de *Arrejuntados*, entendimos que crear no era llegar a una forma, sino sostener un espacio donde muchas formas fueran posibles. Donde el desacuerdo no fuese disonancia, sino potencia. Donde cada gesto tuviera su tiempo para madurar, su espacio para germinar. Donde el otro no fuese obstáculo, sino portal. La creación colectiva, en este sentido, es una decisión política, entendiendo el poder como cuidado. Manifiesta Dussel (2007): en las comunidades, la autoridad no se impone, sino que "manda obedeciendo". El líder no ordena, acompaña. No señala el camino, lo camina junto con otros. Así, "la propuesta que empieza a perfilar Buenaventura invita a ceder esta responsabilidad, compartir funciones y elevar el nivel intelectual del grupo". (Garzón, M. C. 2009) No hay que temerle a perder el control. Hay que confiar en el entramado, en el territorio simbólico que se genera cuando los cuerpos se

escuchan. Crear en colectivo no es simplemente trabajar juntos. Es construir una memoria compartida. Santiago García expresa que "De cada trabajo colectivo va quedando un residuo de invenciones, de inventario creativo, una memoria colectiva" (Estrades, 2021, p. 145). Esa memoria no se archiva sólo en documentos o videos, se inscribe en los cuerpos.

En esta línea, como señala Cardona Garzón (2021), "el Método de Creación Colectiva no incluye fórmulas generalizadoras [...]. Cada obra montada reclama un método particular, demandando estudio a profundidad, investigación, diálogo de saberes, experimentación y riesgo" (p 114). Entonces, esta experiencia de colectividad fue exclusiva de Arrejuntados, aunque la colectividad la hemos sostenido como bandera, se modifica con la esencia de cada momento, obra y elenco, asumiendo la incomodidad y abrazando la polifonía.

En ese sentido, la diversidad de nuestras obras se ha pensado en diálogo con la colectividad interna, pero también en resonancia colectiva con nuestros espectadores, buscando un puente de conexión en el marco de la experiencia escénica. Como lo expresa Marceles (1977), "este tipo de creación escénica [...] involucra al espectador quien observa una situación familiar con la cual se identifica y en donde es difícil permanecer indiferente como en el teatro convencional" (p. 92). El lugar de la escena como otro espacio que refuerza el tejido nos lleva a pensar en que "las relaciones humanas son tan o más importantes que la escena. Y la escena, entonces, se vuelve reflejo de esa urdimbre "(Estrada, Rodrigo 2023:p. 31). Cuando creamos juntos, no solo hacemos obra, nos hacemos, nos deformamos, nos pensamos, nos reescribimos, por eso, "De todos los lugares del mundo, ¿por qué decido estar aquí?", nos preguntaba Martha García (2023) al finalizar un ensayo. La respuesta no es solo artística, es afectiva. Se está aquí porque se confía, porque se cree en el otro, porque hay deseo compartido y esa convicción es más fuerte que cualquier presupuesto, que cualquier convocatoria, que cualquier éxito.

La creación colectiva, más que una técnica, es una coreografía del encuentro. Es permitir que las ideas no vengan de un solo lugar, sino que surjan los cruces de un gran laboratorio para comprender que la colectividad no se improvisa, se entrena, se cuida, se construye, se pierde y se recupera. Crear colectivamente es sembrarse en el otro. Es dejar que la danza nos atraviese como pregunta, como tejido, como abrazo. Es decidir que el arte no es posesión, sino compartencia. Que no es exhibición, sino experiencia. Que no es cima, sino camino. La creación colectiva no garantiza el éxito, pero sí garantiza el sentido. Nos recuerda que estamos vivos. Que no bailamos solos. Que nuestras danzas son también las danzas de los que estuvieron antes. Que nuestras palabras llevan el eco de otras voces. Que cada obra es, al final, una excusa para seguir encontrándonos.

“Nos querían matar, pero olvidaron que somos semilla”, dicen los Zapatistas y tal vez esa sea la metáfora más precisa para entender la creación colectiva en Colombia. Una práctica que resiste desde la siembra, desde la insistencia en lo común, una forma de decir: no estamos solos. Estamos juntos, aunque no siempre de acuerdo. Estamos juntos porque creemos que hay otra manera de hacer arte y por eso, cada vez que volvemos a ensayar, volvemos a confiar. Volvemos a estar, volvemos a creer. Porque en el fondo, pensando en el Ubuntu: yo soy porque tú eres, y si tú bailas, yo también.



Ensayo de Arrejunta2 2019- Casona de la danza. El circulo como espacio común.



Arrejuntados 2023. Plaza de las cruces. De Adelante hacía atrás. Estiven Murcia, Adriana Rozo, Ingrid Terreros (Gigi), Nicolás Silva, Angelica Gamba, Harold Moreno, Naydu Pulido, Patricia Fisgativa, Nicolás Molina.

“La creación colectiva es como el amor: el arte de ceder del ego.
Es impulso, es decidir en conjunto, es compartir la intuición.
Es entregar lo propio para que se vuelva de todos.
Es sostener.”

Adriana Rozo, Intérprete-creadora de Arrejuntados 2019- 2023

Sembrar un imaginario
¿cómo sería esa joda?

Hay gestos que se construyen y se depuran en el hacer. Hay movimientos que se instalan en el músculo, pero provienen del recuerdo. En *Arrejuntados*, la estructura coreográfica y el diseño de movimiento fue propuesto desde una carga simbólica que despierta una imagen en la memoria sensible del cuerpo, ahondando más allá de la reproducción de formas, para sembrar sentidos. Estableciendo la práctica escénica desde un entrenamiento técnico-poético, donde lo físico se entrelaza con lo simbólico, y donde el imaginario es la raíz desde la cual germina la danza.

Entrenar desde el imaginario es una respuesta a los ecos de la tierra, del murmullo de la vereda, del cacareo de una gallina que escarba la tierra al amanecer. Entrenar así es una forma de recordar y evocar con/desde el cuerpo. En este sentido, los imaginarios en *Arrejuntados* son motores de movimiento y de pensamiento. Se construyen desde el territorio, pero también desde la experiencia subjetiva, al ser imágenes que nacen en el cuerpo, para ser socializadas con lo colectivo, hasta promover una resonancia, como señala D'Agostino (2014), retomando a Sodré (2009), "el imaginario social no está compuesto como un conjunto de representaciones estáticas o cristalizadas, sino que se transforma de forma activa y colectiva". No hay un solo modo de escarbar la tierra, cada cuerpo lo hace con una intensidad, sin embargo, en el universo escénico y las lógicas del colectivo, la apuesta del imaginario se establece desde el acuerdo para conciliar y situar la acción, en respuesta a lo que la obra solicita.

De esta manera, la creación de la obra se gestó desde la escucha atenta a los imaginarios que iban apareciendo, pero no eran los imaginarios impuestos desde el folclor institucionalizado, sino los que emergen de lo cotidiano, poniendo sobre la mesa, una conversación entre generaciones, pues, empezamos a notar, que los imaginarios eran heredados, los portábamos en nuestros cuerpos, porque se lo escuchamos a la familia o los vivimos en una anécdota. Entonces, el imaginario se volvió gesto que se sostuvo en la esencia de la poética: al cargar un costal, no solo se simula el gesto del rigor campesino; se honra la historia del esfuerzo, o, al instalar un mercado, se siente la fuerza de quien luchó por sostener su territorio, y así, cada gesto se convirtió en activador de la memoria.

Nombrar el gesto fue una forma de darle sentido, para cargarlo simbólicamente, entonces, levantar la cabeza no fuese solo una acción física, sino también una evocación, al orgullo, la dignidad o la confrontación. Esto, lejos de limitar la creación, amplió su resonancia. "Los

imaginarios no se oponen a lo real, sino que constituyen la forma en que experimentamos el mundo" (D'Agostino, 2014, p. 130). Desde esta mirada, imaginar no es fantasear, es activar los sentidos que no se registran en los documentos, pero que están vivos, en la forma de pisar, en la energía con que se dialoga con los territorios.

En el corazón del entrenamiento escénico se esconde una tarea más sutil y compleja que la repetición física: la construcción de imaginarios, porque no se trata solo de aprender pasos o memorizar secuencias, sino de imaginar mundos, texturas, paisajes. Esto en nuestro laboratorio de investigación ha sembrado imágenes, para evocar territorios y transitar entre lo cotidiano y lo poético, asumiendo la tarea de comprender una lógica territorial, para dejarse atravesar por los mundos que habitan estos cuerpos. Como afirma D'Agostino (2014), "aquello que mantiene unida a la sociedad es el magma de significaciones sociales imaginarias [...] que surgen a partir de la creación" (p. 139). Este magma fue lo que sostuvimos en Arrejuntados, un territorio común imaginado entre muchas voces.

Los imaginarios en este proceso no fueron ideas abstractas, sino herramientas táctiles, que volvimos movimiento y luego les asignamos una imagen, un contexto, una textura simbólica en el marco de una escena. Así "La gallina que escarba la tierra", "los gallos de pelea", "el cabezazo de futbolista", no eran metáforas decorativas, sino coordenadas cartográficas que organizan el archivo de movimiento y habilitan la arquitectura simbólica, como elementos claves que sostienen la obra en su interior. El nombre coloquial que recibe cada imaginario instalado en un momento de la obra, "el vómito" "limpiarse la botas" "el jalón de oreja", es una apuesta de resignificación de lo propio, asumiendo la identidad particular de la obra, propiciando un estudio de movimiento que responde a la escritura que la pieza construyó en el proceso.

El gesto anclado a la experiencia del campo, de la vereda, de los cuerpos que resisten al frío, que cargaron costales, que perfumaron la memoria con leña y barro, se convierte en una metodología de sistematización coreográfica, situando los imaginarios como epicentro del reconocimiento del ecosistema en el que se mueve el cuerpo que se asume para la escenificación. En este sentido, como plantea Fernández (2007), "en un imaginario grupal, las figuras y formas que ese número de personas inventa a lo largo de su historia común dan cuenta de sus razones de ser como colectivo" (p. 46). *Arrejuntados* se volvió entonces la manifestación escénica de un archivo colectivo, que sostiene sensaciones y formas, con un estudio de diseños y arquitecturas de movimiento. Este uso del imaginario tiene un anclaje claro en los contextos territoriales. No se trata de representar la cultura campesina como un decorado, sino de dialogar con ella, de permitir que sus formas de vida afecten la práctica de

movimiento y el planteamiento coreográfico, apelando a códigos que remiten a la práctica cultural.

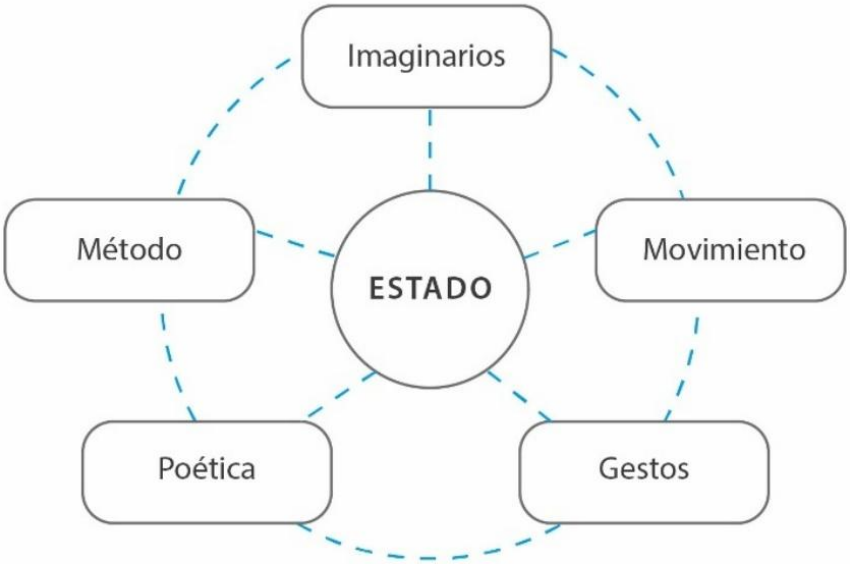


Figura 9. La construcción del estado emocional y su relación circular.

En *Arrejuntados* decimos “Nos vemos en la Y“, (bajo el imaginario del frío inclemente de la madrugada) Pero, en realidad, lo que debemos hacer es caminar hacia el fondo derecho del escenario y encontrarnos simultáneamente. Sin embargo, decir, “Nos vemos en la Y”, tiene más sentido, porque se convierte en una forma de trazar un espacio común donde las trayectorias espaciales evocan a la vereda, no sabemos cuál, la que cada uno haya conocido, pero es una vereda con una “Y” la que nos recibe en la mañana antes de iniciar la cíclica jornada, sosteniendo la narrativa y enraizando el movimiento desde un lenguaje común.

Las escenas también se enmarcan en unos imaginarios e imágenes, “hagamos caminatas”, “desde bicicletas”, “revisemos mercado”, cada nombre sostiene una situación, y se inscribe en la práctica y la narrativa de la obra. Esto ha fortalecido el banco de banco de imaginarios que proponemos dentro del Método Misqua, Sistema de entrenamiento de caminantes (Portela, A. Leidy & Toro S. Camila & Silva Bermúdez, N. 2025). Este método es la apuesta pedagógica, que construimos con el grupo de investigación Sas Bequia danza, para el análisis y entrenamiento desde y para el folclor escénico colombiano, en el marco de la beca de investigación en danza, IDARTES 2023.

El método Misqua propone que los conceptos se comprendan desde múltiples canales sensoriales: la vista, el oído, el tacto, la afectación. Así, el aprendizaje se hace significativo, no

solo porque se entiende, sino porque se siente. Como señala Moreira (2000), “el aprendizaje significativo es aquella perspectiva que permite al sujeto formar parte de su cultura y, al mismo tiempo, estar fuera de ella”. Esta perspectiva se encarna en el entrenamiento, dialogando con la improvisación guiada por pautas que remiten a experiencias vividas, para la construcción de un espacio simbólico común.

Los bancos de imaginarios que proponemos dentro del *Método Misqua, sistema de entrenamiento de caminantes* los entendemos como un “dispositivo intangible que nos permite congregar un cúmulo de imaginarios ajustados a las necesidades de cada proceso creativo o encuentro de entrenamiento, para luego hacer uso de ellos durante las prácticas pedagógicas, en las que se socializan los imaginarios y se explica su relación con el movimiento” (Portela, A. Leidy & Toro S. Camila & Silva Bermúdez, N. 2025) desde este punto, inducimos al cuerpo a un estado particular, que se articula con la acción física y su intención.

Asumir el entrenamiento en clave con el imaginario, nos ha permitido fortalecer nuestra postura sobre la formación corporal desde y para el folclor escénico, desligando el vínculo que la práctica ha tenido sobre el estudio del movimiento, desde la mimesis, que ha invisibilizado las texturas de movimiento en los pies, el análisis de la caminata, las acciones de las manos, como gestos que se entrenan en relación a los objetos, entre otras acciones que forman al intérprete, cuestionando, prácticas de entrenamiento que son más cercanas a la educación física donde se propone a los bailarines, “hacer pasos básicos” o “correr alrededor de una cancha” (Fonseca M. Sofía, 2019) porque entonces, ¿Cuál sería la diferencia de entrenar atletas con entrenar bailarines de folclor? ¿Cómo se instala el reconocimiento de las sensibilidades en la danza? ¿Cuáles son los estudios de movimiento que propone la práctica disciplinar?

Los imaginarios como principio de esta práctica creativa, también pueden migrar a la práctica pedagógica, y de esa manera, configurar los dispositivos didácticos para acercar a los bailarines, a otras experiencia de movimiento que plantea la danza folclórica, en su asentamiento territorial y su interés por el ámbito cultural, recordando que estos imaginarios emergen del diálogo constante con el contexto, con la observación de los cuerpos y sus experiencias, por ese motivo, lo imaginarios son el resultado de una investigación sensible, de una escucha atenta y una pedagogía del detalle. Como afirma Fernández (2007), “en el hacer de un colectivo en sus prácticas sociales y en sus prácticas de sí se producen estos ‘sentidos encarnados’, que se vuelven inteligibles, coherentes y naturales para quienes lo componen”. De ahí que los imaginarios también funcionen como dispositivos de anclaje emocional, afectivo y técnico, porque son memorias en movimiento. Por eso, por ejemplo, como lo señala

Leidy Portela, una de las intérpretes: “Los primeros imaginarios de *Arrejuntados* nacen con la música, porque la música tiene el poder de evocar la memoria emotiva”.

Los imaginarios puestos en la práctica pedagógica, desde “arrastrar la tierra” o “rechazar el suelo caliente” se vinculan directamente con la elaboración de una gramática coreográfica pensada desde lo territorial, ya que, estas imágenes, más allá de su carácter poético, estructuran el movimiento, lo informan, lo cualifican y lo hacen inteligible para quienes lo encarnan. “la construcción de un vocabulario que agiliza los procesos comunicativos y creativos de los miembros del colectivo [...] genera un proceso reflexivo y de conceptualización indispensable para la producción de conocimiento en el entrenamiento corporal” (Portela, A. Leidy & Toro S. Camila & Silva Bermúdez, N. (2025). En este sentido, el entrenamiento que construye una atmósfera convierte el salón de clases en un territorio simbólico, en una tierra fértil para cultivar sentidos.

Arrejuntados se gestó en un suelo donde la práctica escénica se nutre de la evocación, habitar el movimiento en este proceso, fue la posibilidad de volver a los abuelos, a los juegos del campo, a la cocina humeante de la infancia, desde una nostalgia creativa, que movilizaba todo aquello que está sedimentado en el cuerpo para construir con ello nuevas formas de decir. Porque como sostiene Castoriadis, los imaginarios no se oponen a lo real, sino que “constituyen la forma en que experimentamos el mundo”. Así, el entrenamiento no se reduce a una secuencia de acciones físicas, sino que se convierte en un ritual de evocación y transformación.

Los imaginarios, además de arraigar el cuerpo en el espacio, también convoca estados. En ese sentido, hacer un círculo con el hombro puede ser una instrucción técnica, pero si se dice que el hombro es un helado derritiéndose, o un vidrio que estalla al girar, el movimiento cambia, cambia el músculo, cambia la intención, cambia la poética. Esa es la técnica del imaginario, permite que lo común se vuelva extraordinario, y que lo profundice, permitiendo que el gesto se vuelve metáfora, y la metáfora, herramienta técnica, y la técnica se vuelve poética.

Oponer, elongar, traer, sembrar, enterrar, cortar, son acciones imaginadas, que se pueden traducir en el movimiento, adentrándose a un asunto semiotico (Saussure y Peirce), donde el símbolo se instala, se le otorga significado para sostenerlo dentro de lo coreográfico, para luego dialogar con un espectador, por ejemplo, habitando los terrenos filosóficos de la danza butoh, el gesto cargado de imaginarios tiene una simbólica interna que transforma la presencia.

El entrenamiento, desde esta mirada, en un proceso que abona y prepara el terreno para que algo emerja. Por eso, no es posible acelerar los resultados, sino que se deben crear las

condiciones para que la danza florezca y cada semilla necesita su tiempo. En *Arrejuntados*, cada gesto fue creciendo al ritmo del proceso, "la gallina que escarba la tierra" no apareció en un día, fue surgiendo del diálogo colectivo sobre una pregunta que nos aqueja por el olvido del campo y el desarraigo de nuestras raíces, entonces, por eso implícitamente tomamos esta decisión, si el campo se está olvidando, pues movilicémonos, generemos nuevos discursos desde ahí, creemos una obra que nos conmueva.

Algunos imaginarios son secretos compartidos, entre los que habitamos el interior de la obra, que cargan la escena de sentido, aunque no se verbalicen. Son códigos poéticos que sostienen la estructura como raíces invisibles que alimentan la puesta en escena. En este sentido, el imaginario como apuesta política, genera una forma de resistencia frente a las lógicas hegemónicas de representación, al crear desde la experiencia situada, bailando nuestros tejidos culturales. Así como en *Arrejuntados* se habló de gallos, veredas y montañas, otras obras tendrán otros códigos, otros territorios simbólicos. Lo importante es que el entrenamiento esté siempre en diálogo con esos mundos, que no imponga formas, sino que escuche lo que emerge. El imaginario, entonces, no es un accesorio, es el epicentro, que le permite al cuerpo decir algo más allá del gesto, transformando una acción técnica en un acto poético y eso es lo que conecta la práctica viva con el cuerpo extra cotidiano de la escenificación. Por eso, cada vez que en Sas Bequia se nombra un nuevo imaginario, se abre una puerta a otro mundo, porque se amplía el repertorio de sentidos.

Uno de los regalos más reveladores de este proceso de creación fue comprender que el imaginario hace parte del estudio técnico del movimiento, lo que nos permitió, reivindicarnos con lo cotidiano como fuente de creación y resistencia frente a los modelos que despojan al cuerpo de su singularidad. No se trata solo de repetir formas, sino de entender ¿qué historia se cuenta con ese gesto?, ¿qué memoria se activa en esa pisada? Y así, paso a paso, imagen tras imagen, la obra *Arrejuntados* fue emergiendo. No como una construcción racional desde afuera, sino como un tejido sensible desde adentro. Como una planta chiquita que florece. Como una historia que se escribe con los pies. Como un abrazo que no se marca, sino que se siente. Pues entrenar desde el imaginario manifiesta que la danza es un acto de memoria, de siembra, de invocación, donde en cada gesto, aún en el más mínimo, puede caber el mundo entero.

“Para mí, luego de *Arrejuntados*, la creación colectiva es un abrazo que se entreteje, una trama que sostiene. Un tejido fuerte que refleja también el trabajo interdisciplinar de cada uno y cada una de los participantes.

Es un aprender–enseñar y un enseñar–aprender constante: aprendemos de todos y nos enseñamos todo el tiempo.

Somos apoyo en medio del caos, porque el trabajo colectivo también puede ser caótico.”

Estiven Murcia, Intérprete-creador de Arrejuntados 2023

Cuerpo de montaña
Entonces pase pues el bulto, mijo…

Esta reflexión es una respiración para pensar en la montaña como una posibilidad de habitar el tiempo, de escuchar el silencio, de encontrarse con lo alto, sin olvidar lo que se arrastra. La montaña, con su desnivel, su humedad, su pulso frío, es a la vez, una pedagogía de la lentitud, una ética del ascenso, porque nadie sube una montaña sin dejar algo atrás, nadie baja sin haberse transformado. Por eso, la montaña se reconfigura en el aliento, se escribe en la geografía, se convierte en barro que respira, piedra que cede y aire que acaricia la piel. El cuerpo que habita la montaña va más allá de la verticalidad de sus huesos y la línea de su silueta, porque todo eso responde a la pendiente en la que se forma, el viento que lo resquebraja y el silencio que lo ha moldeado.

"Es preciso que la ciudad quede atrás / y más allá de los bordes iniciar el camino / con el silencio que sube la montaña" (Rivera, I). Así comienza el trayecto de este cuerpo que decide dejar el ruido para abrirse a la intemperie de la creación, pues "la intemperie no estuvo afuera sino dentro, / bajo el abrigo y la camisa" (Rivera, IV). Este cuerpo que se mide por el eco de una pertenencia que no puede explicarse, solo sentirse. Este cuerpo es un cuerpo múltiple, que se fragmenta con cada grieta del terreno y se reinventa con cada ascenso, superando el yo esencial, para desbordarse en los pliegues de la montaña que lo acoge y lo desborda a la vez.



Figura 10. Sas Bequia Danza y su ciclo metodológico.

En la práctica danzaria nos hemos llenado de técnicas externas, de formas puras, de estilos importados, dejando a un lado la conversación sobre nuestros cuerpos en clave a sus contextos territoriales y todo el desglose que asume desligarse del entorno. Por eso acá me instalo en el cuerpo que dialoga con la montaña y se deja escribir por ella, para enfrentar la arquitectura del yo y permitir el florecimiento de esa pregunta instalada: el cuerpo de la montaña. ¿cómo baila un cuerpo que ha crecido en la montaña? ¿Qué ritmo habita sus gestos? ¿Qué peso carga su espalda? ¿Qué memoria se activa en sus movimientos?

Los cuerpos de montaña como cuerpos territoriales están ligados a los olores, a las texturas, a la economía afectiva del territorio, por eso, han aprendido de la montaña a estar en desequilibrio y a tensar el cuerpo sin romperlo, pues han construido su subjetividad con la pendiente, donde la experiencia no es igual después de subir treinta minutos con los muslos ardiendo, y en ese mismo sentido, no se baila de la misma forma después de recoger café toda la mañana y eso determina que el gesto no se construye en el deber ser, sino en el haber estado, recordando que la forma es consecuencia y por ende, la postura nace del paisaje.

Hay una ternura áspera en este paisaje, una dulzura que no adorna, que no suaviza, pero que cuida. Está el árbol que ofrece sombra, el río que acompaña el amor, como en el bambuco de Osorio y Orozco: “Allá, allá en la montaña, / allá, cerquita del río / nació en noches de luna / bajo las estrellas / su querer y el mío”. El cuerpo que habita la montaña canta, recuerda y pierde, porque “se fue lo que más quería / y hoy lloro por su desvío”. La montaña, entonces, más allá de un lugar de ascenso: es también de duelo y el cuerpo que la habita, guarda ese duelo en la carne.

¿Y qué sentido tiene subir, si todo duele? ¿Por qué insistir en ese ritual de fatiga? Tal vez porque en la cumbre no hay respuestas, pero sí otra mirada. “Cada paso la comprobación / del movimiento de la montaña, / la gravedad que atrae el peso justo / de un cuerpo semejante / al pronunciado declive” (Rivera, I). Entonces el cuerpo se vuelve equivalente al terreno, se hace su espejo y le es imposible dominarlo, solo lo refleja. La montaña, al igual que la identidad, no es un lugar fijo, porque se transforma con cada paso, se reconfigura con cada mirada que la recorre. Como dice Stuart Hall, “la identidad no es un punto fijo, sino ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo” (Hall, 1997, p. 345). En ese sentido, la montaña es el Otro y a la vez, es uno mismo, siendo el cuerpo quien nos devela su inmensidad en la medida en que la recorremos, la escuchamos y nos dejamos afectar por su espesor simbólico. Porque la identidad no es una esencia pura ni un “verdadero yo”, sino una narrativa en permanente negociación, tejida entre el recuerdo, la herida, la lengua y el paisaje.

“La identidad es una narrativa del sí mismo”, escribe Hall (p. 345), y quizás no haya relato más insistente que aquel que el cuerpo construye al andar la montaña.

En ese devenir-montaña se dibuja una identidad que, como advierte Hall, ya no puede anclarse en una verdad originaria ni en un relato fijo del yo. La montaña no es un fondo sobre el que el sujeto se proyecta, es un proceso que lo descentra, lo sacude y lo transforma para recorrer la posibilidad de volver a narrarse desde otro lugar. En eso se convirtió cada día el proceso creativo de Arrejuntados, una puerta a una nueva narrativa, que, además, se sembró en La Casona de la danza; la montaña que habitamos los bailarines de la ciudad de Bogotá. Por eso se instala esta reflexión sobre subir y bailar en desde y para la montaña, pensando en una obra inspirada en los cuerpos de montaña, mientras por la ventana se mira la niebla besando a la montaña. Era imposible no hablar de esto, porque ¿cómo se oculta la montaña si la llevo en la piel?

Como afirma Alicia Martínez Medrano (2006), en la experiencia del cuerpo se entrelazan lo dado, lo creado y lo adquirido. Lo dado es la herencia profunda del territorio, lo que el cuerpo trae por historia; lo creado, la transformación simbólica de esa experiencia; lo adquirido, la incorporación de nuevas técnicas. Pero ninguna de estas capas por sí sola puede dar cuenta del gesto vivo, sino en su entretejido. Por eso, la montaña no solo se es, se hace y se habita. En este sentido, la montaña no es un lugar de llegada, es una práctica para sostenerse en lo inclinado. Entonces, hablar de la montaña, que además está puesta en femenino, es un acto de dignificación. Es posicionar el cuerpo campesino como una figura poética y política, para desafiar los estándares estéticos impuestos por la danza clásica o contemporánea, para proponer una belleza que narra el esfuerzo, el arraigo y la respiración acompasada al ritmo del cerro. Un cuerpo que aprendió a leer el suelo antes de pisarlo, escuchando el anuncio que susurra el viento. El cuerpo de la montaña no avanza hacia una cima, sino hacia una multiplicidad de versiones de sí mismo. La identidad aquí no es un centro al que se regresa, sino una oscilación entre lo que se recuerda y lo que se está por imaginar, pues no se busca representar la montaña, se desea ser raíz para habitarla.

La montaña obliga a posicionarse, porque no hay enunciación sin un lugar desde donde hablar, sin una memoria encarnada que nos atraviese. “No hay enunciación sin posicionalidad”, afirma Hall (p. 347). Y en ese sentido, la montaña es archivo: un lugar desde donde hablar del origen, de la herencia, del linaje, sin caer en esencialismos. Porque, aunque el pasado no se pueda cargar como una maleta —como bien lo ilustra Hall al hablar de su hijo— sí se puede recuperar como acto de enunciación, como gesto de recuperación cultural. Subir la montaña

es también, simbólicamente, volver a tocar la tierra de la que fuimos desplazados, resignificar nuestras marcas y renombrar nuestras grietas.

En este momento llevo 12 años viviendo en Bogotá, siendo seducido diariamente por las poderosas montañas que nos acompañan cada día. Siempre me han parecido bellísimas, sin embargo, en tiempos de pandemia, cuando el miedo nos invadía y el distanciamiento de los cuerpos era ley, recuerdo un día cuando por fin pude salir a la calle. En esa época vivía por el centro de la ciudad, que era realmente tenebroso de recorrer, sin embargo, en la necesidad de movimiento y con el deseo de salir del encierro, salgo a caminar, por la carrera 3 entre la calle 19 y la 24. Cuando decido levantar la cabeza, lo primero que veo son las montañas y creo que nunca pude sentir tanta emoción por verlas, estaban más verdes que nunca, como no había tantos carros, no estaba la capa de contaminación que nublara la vista. Me quedé estupefacto. Me di cuenta de que hace mucho no las veía, que me había capturado el cemento, que hace mucho no iba a La casona de la danza, que el verde es un color hermoso, que son tan inmensas, que me producían tanta paz, que las necesitaba, que mi danza se estaba apagando. Fueron días duros, pero esas pequeñas cápsulas de aire me devolvieron a las preguntas vitales y me conectaron con lo urgente. Entonces, ahí pensé en que el arte no tiene que salvarnos del mundo, basta con que nos recuerde que pertenecemos a él, para crear otros universos posibles en escapatoria, para ser roca, rama, humedad, altura, para bailar en la falda de la montaña y transitar con los escenarios que aprendí en la academia y corrobore caminando, reconociendo, arando una danza que dejara a la montaña hablar sinceramente desde el cuerpo.

Como lo advierte Stuart Hall, “las prácticas de representación siempre implican posiciones desde las cuales hablamos o escribimos: son posiciones de enunciación” (Hall, 1997, p. 348). La montaña, entonces, no se observa: se habita como el lugar desde donde el sujeto se constituye y desde donde su historia, por fragmentada que sea, adquiere espesor simbólico. Por eso, hablar desde la montaña es una forma de declararse. No solo porque su geografía impone una topografía del cuerpo —ese que se adapta, se curva, resiste y respira diferente—, sino porque en su dureza se aloja una posibilidad de subjetividad no normada. Hall nos recuerda que “la identidad no es un concepto tan transparente o tan poco problemático como pensamos”, y que debemos “pensar en la identidad como una producción que nunca está completa, siempre en proceso” (p. 348). En esa lógica, la montaña se convierte en un espacio de producción de identidad, un escenario de reescritura de lo que somos y de lo que hemos sido obligados a olvidar.

Frente al discurso dominante que fija, margina y borra, la montaña propone otra ética de la presencia. Es lo que Hall llama “el regreso de las historias olvidadas”, no como nostalgia sino

como potencia de reapropiación, porque en su cumbre no hay victoria, sino conversación. Una conversación entre el sol y la carne, entre la tierra y la voz, entre lo que somos y lo que aún no sabemos que podemos ser. Porque "la identidad es un proceso", insiste Hall (p. 345), y la montaña, como proceso de subjetivación, nos enseña que nombrarse es también exponerse a la intemperie, a ese viento que rasga, pero también renueva.

Cada creador habla de lo que habita, por eso, es normal que Wilfran Barrios, artista danzario Cartagenero hable en su clase sobre el mar, porque ese es su espacio, así como mi lugar de artista se ha instalado en la montaña y la relación de un cuerpo que sube y baja, que es pesado, encorvado y que *surrunguea*. En el caso de Wilfran, un cuerpo que va y viene, que incrementa, se acalora y ondula. Cada uno está respondiendo a su pregunta territorial. Ver a los bailadores de Mahates, Bolívar, en el Centro Nacional de las Artes en compañía de Wilfran Barrios, es todo un regalo, es la manifestación viva del territorio puesto en el cuerpo. En los análisis que he venido haciendo, lo que reconozco en su movimiento es que los acentos de las pisadas de los pies van hacia adentro, su cuerpo no tienen rebote, el acento del pie da la activación de la cadera desde adentro, pero, lo importante de todo, es que en su movimiento se veía el polvo de Mahates levantándose, se veía tierra aridad, se sentía el calor y el movimiento frenético, porque ellos no tiene que imaginarlo, porque toda la vida lo han vivido, ha caminado en el polvo, ha recibido el calor. Ahí radica la diferencia entre un bailarín y un bailador, sin establecer una referencia de supremacía en ninguno de los casos, sino reconociendo la diversidad de sus contextos y apuestas.

Entonces, cuando se levanta ese polvo imaginario en ese salón en el Delia Zapata, pierde relevancia, o por lo menos para mí, el son de negro como practica danzaria, porque se vuelve sorprendente de ver este cuerpo reaccionando en el salón de madera, convirtiendo el espacio en su habitad territorial. Esta es una sensación que es imposible de traducir en su totalidad, sin embargo, quienes hemos asumido las preguntas pedagógicas buscamos desde la experiencia formativa encontrar rutas para trasladar los cuerpos y trasponer el imaginario del bailador para compartirlos con lxs bailarinxs de la ciudad, ¿que se necesita para levantar el polvo como ellos? ¿en qué imaginarios se sitúan? Es como atacar, es reaccionar al piso caliente, es desequilibrarse hacía atrás, es darle contrapeso a la cadera, es habitar el estado y reflejarlo en el rostro. Esto es mucho más profundo, pero es solo un ejemplo, sobre el puente que se puede tejer desde esa traducción, para construir una depuración metodológica que fomente el estudio técnico. En ese sentido, en el entrenamiento he construido una apuesta metodológica desde el imaginario. Este *enteramiento* me ha permitido reconocer el imaginario y el banco de imaginarios, para probarlos en el cuerpo, luego verbalizarlos, para después convertirlos en una didáctica y compartirlos. Estas fases me han permitido construir un ciclo del imaginario que

se mantiene en constante reflexión, prueba y error dentro del laboratorio de creación de Sas Bequia Danza

Igual que pasa con los bailadores de Mahates, que es posible ver su territorio, cuando se mueven los danzantes de las montañas, con y en ellos danza la montaña. La montaña, entonces, no forja una identidad unitaria sino relacional. No hay un "yo" soberano que domina el paisaje, sino un cuerpo que se desdibuja en sus pliegues y se rehace en sus ritmos. Como lo plantea Hall, pasamos de una identidad esencialista a una identidad como "fiesta móvil", como narrativa que se descompone y se reconstituye en contacto con los sistemas culturales, afectivos y geográficos que nos interpelan (Hall, 1997, p. 366). Y la montaña es uno de esos sistemas que reflejan una interpelación geológica y un dispositivo de identidad territorial.

Desde su altura, la montaña nos des-centra. Nos posiciona en un lugar que no es central ni marginal, sino otro: un borde donde el lenguaje, la historia y el cuerpo se articulan de nuevo. "Toda cultura nacional —dice Fanon, citado por Hall— es el conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en la esfera del pensamiento con el fin de describir, justificar y elogiar la acción a través de la cual ese pueblo se ha creado y se mantiene a sí mismo en existencia" (Fanon, 1963, p. 188). En ese sentido, la montaña es también pensamiento encarnado, nos recuerda que la identidad no es solo memoria: es acción, territorio, invención continua. De esta forma la montaña no define a los sujetos, pero si los atraviesa, abordando el asunto de la identidad como una relación entre cuerpo y paisaje, entre memoria y pendiente, entre el yo y la altura que lo desborda. Habitar la montaña es ya un gesto de resistencia ante la lógica de la identidad homogénea, centralizada, normalizada. Por eso, aquí la identidad no se ajusta a un molde, sino que se expande con la bruma y se curva con el abismo. La identidad del cuerpo de la montaña sabe que su yo se construye en el afuera, en lo que lo atraviesa, lo erosiona y lo moldea, estableciendo una identidad que se encuentra más allá del centro del sujeto, sino en lo que deja al caminar. Es más sedimentación que definición, más trazo que perfil, más rastro que retrato. Es en el movimiento, en la interacción con el relieve, donde el cuerpo se constituye. Esa es la identidad-montaña: una práctica en constante devenir desde el cual se es un gesto sin certeza. El arte como la montaña, no se posee: se habita, reconociendo la belleza de dejarse vaciar por el aire, en volverse casa sin techo, para ser una llama que lucha por no apagarse junto a la piedra.

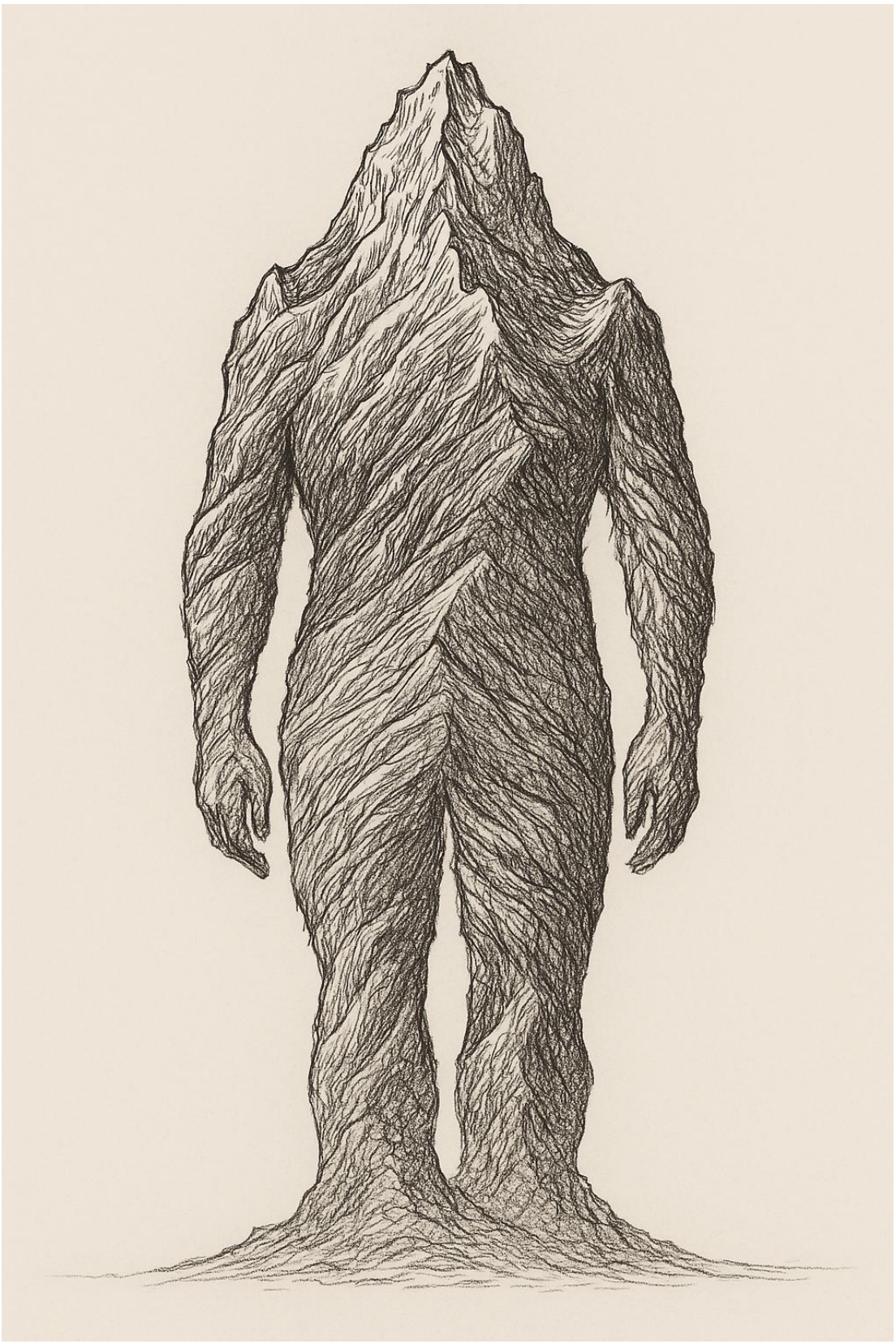


Ilustración *Cuerpo de montaña. OpenAI 2025.*

Una silueta de cuerpo, que en su interior evidencie la fuerza de la montaña.

“Para mí la creación en el folclore es descubrir la magia en las acciones cotidianas y entender que todo va más allá de un paso básico. Es la posibilidad de contar historias que tocan nuestras fibras más íntimas, musicalizadas por los aires del altiplano. Porque, es que, ¡qué rico, ¡qué sabroso y qué verdadero es bailar al son de la montaña!”

Leidy Portela, Intérprete-creadora de Arrejunta2 2017

Surrunguear
Cuando la montaña tiembla en el cuerpo

Para nutrir la reflexión sobre el *cuerpo de la montaña* y ahondar en la pregunta sobre el *surrungueo*, fue necesario situar todo lo vivido dentro de esta investigación en laboratorios de movimiento que me permitieran construir esta conceptualización, aunque todo lo que está consignado en este texto tiene una resonancia desde los laboratorios, estos dos conceptos (*Cuerpo de montaña* y *surrungueo*), fueron el epicentro para establecer una postura y una descripción técnico-poética que sustentaran la pregunta corporal y movimiento que sostiene la obra Arrejuntados. En ese sentido, es muy poco lo que se ha dicho sobre el *surrungueo*, quienes principalmente han hablado de esto han sido los músicos, sin dar una profundidad sobre cómo lo entienden. Por eso, decido construir un marco descriptivo, conceptual, sensible y resonante sobre el *surrungueo* como concepto de estudio en el marco de la danza folclórica escénica colombiana.

Surrunguear es un concepto que designa una acción corporal específica, caracterizada por una *flexión permanente y rítmica de las rodillas*, acompañada de un *rebote sostenido* que se distribuye desde el centro del cuerpo hacia las extremidades. Este patrón de movimiento no puede ser comprendido a través de equivalencias foráneas, como, por ejemplo, el *plié* de la danza clásica, pues su lógica no está regida por la verticalidad controlada o la alineación ideal, sino por la gravedad, el peso y la afectación territorial, que, desde una perspectiva biomecánica, implica la activación simultánea de los cuádriceps, los isquiotibiales, el glúteo mayor y los músculos profundos del core. La flexión de las rodillas no se realiza para preparar un salto ascendente, sino para descender con decisión, para dejar que el peso se hunda y luego rebote con inercia, generando un gesto rítmico, dosificado y continuo, que sostiene un *pulso interno* en diálogo con la musicalidad de los ritmos campesinos, especialmente aquellos como el torbellino, el merengue, la rumba, el son y en algunos casos en el bambuco y el pasillo. En todos estos ritmos el acento del cuerpo suele estar marcado con su relación de peso abajo, hacia la tierra, respondiendo a la resonancia corporal que se genera desde los diferentes instrumentos musicales.

"El cuerpo como instrumento constituye una relación de sonido movimiento donde el bailarín hace parte de la composición sonora desde la musicalidad propia que tiene su movimiento en pequeños gestos correlacionados con algún instrumento o grupo de instrumentos, por ejemplo, un hombro "surrungueando" al sonido de la guacharaca. Estas acciones son difíciles

de atrapar, pero son las que enriquecen el detalle del movimiento y transforman el ser interpretativo." (Silva B. Nicolás, 2023)

Como el choque lento y profundo entre placas que se rozan bajo la corteza terrestre, el *surrungueo* es fricción y latencia de una sensación que se acumula, para insinuarse antes de manifestarse, así, este cuerpo no busca avanzar en línea recta ni frontalizar el mundo, esté en respuesta a la montaña, se ha construido en la curva, se pliega, se ladea y se arrastra por las laderas de lo deseante, del gozo, del desequilibrio. El *surrungueo* al igual que las capas de la tierra, se acumulan en el cuerpo, iniciando el diálogo desde los pies con el suelo, que activan las rodillas, que resuenan en las caderas y que movilizan la espalda alta, construyendo capas de movimiento en un solo momento, en pro de una misma acción resonante, evidenciando una vibración que atraviesa la tierra y se filtra en el gesto como una coreografía sísmica en el cuerpo.

Surrunguear es andar con las rodillas despiertas y el torso suelto, como quien ha nacido sabiendo que la tierra se mueve, que nada es fijo, que hasta la roca más dura tiembla en su centro, para dejar que el cuerpo se vuelva montaña, pero no la montaña imponente y quieta del paisaje postal, sino la montaña viva, la que se reconfigura en un gesto que responde a la gravedad, en diálogo con el agarre del piso; por eso los pies se enraízan, porque hay una relación estrecha entre la planta del pie y la topografía imaginada del terreno, pues ahí se manifiesta una trocha empinada, una cancha de tejo y un surco de papa. Entonces el movimiento es terrestre y se prioriza el contacto, la fricción y la fuerza descendente, para que esta acción pueda pensarse entonces como una *mecánica de absorción y liberación* del peso, donde cada pisada contiene una memoria muscular del esfuerzo y del arraigo.

Hay surrungueos tímidos, que apenas raspan el aire, mientras hay otros que retumban por dentro como un derrumbe. Algunos vienen con risa, otros con miedo, pero todos comparten ese gesto de desviación, esa interrupción de lo recto, de lo dado, de lo correcto. Por eso, hay que escucharlo, no con los oídos, sino con las vísceras, donde se acumula el hambre, la rabia, la risa contenida. A veces es una canción lo que lo provoca el *surrungueo,* siempre hay algo que lo activa, como la pequeña vibración que anticipa el terremoto para que lo que se esconde bajo el músculo pueda hablar y que el movimiento no sea solo desplazamiento, sino expresión profunda de una montaña interna que lleva siglos acumulando tensiones, tan íntimas y privadas, tan propias como colectivas.

"los términos: tañer, surrungüear, guataquear, rasguear, golpear o guajear. Todos ellos hacen alusión a lo mismo; el rol del instrumento dentro de un formato instrumental y la forma como

cada músico le da su interpretación a través de una variedad de efectos tímbricos a los que, por supuesto, también se le han adjudicado sus propios términos" (Acevedo, O. M, 2016)

Conceptualmente, el surrungueo es una categoría situada que permite nombrar un saber de movimiento anclado en la experiencia corporal del trabajo, la fiesta y el desplazamiento rural. No se trata de una invención escénica, sino de una formalización de prácticas observadas y repetidas en contextos no académicos, como los carnavales, los mercados campesinos o las caminatas prolongadas por la montaña, por eso surrunguear encarna una *textura cultural del movimiento*, desde la afectación.

El sismograma registra lo que no se ve, el temblor no siempre es visible, pero existe en diferentes escalas. En el caso del *surrungueo* a veces es una vibración que se derrama por las piernas, respondiendo a la sabiduría del suelo y la memoria del subsuelo, recordándole al cuerpo que también proviene del temblor y en su cuerpo se dibuja una historia, con un sismógrafo, que no siempre se traduce con palabras, pero que retrata una curva suspendida que deja el cuerpo en el aire antes de volver al piso en un ritmo que entra y sale de la música, con líneas irregulares, discontinuas e indomables, con unas caligrafías inestables en el espacio. Con un movimiento que carga la montaña en el cuerpo, surrunguear es un verbo sin traducción exacta, que nace en el cruce entre el placer y el proceso, entre el peso y la pulsión que se encarna en un idioma del cuerpo que habla desde lo profundo. Entonces, decimos que alguien surrunguea cuando baila como si el mundo se moviera por dentro, con un movimiento que tiene ecos de magma, tiene en si el aire, el fuego y la tierra reunidos en un cuerpo-territorio, cuerpo-falla, cuerpo-sísmico, que convierte el temblor en partitura, para reconocer que venimos cargados; no solo de bultos, sino también de herencias.

Como principio técnico central, el *surrungueo,* permite construir una corporeidad relacional y atenta, pues desde el rebote se activa la conciencia de peso, genera calor articular, y prepara el cuerpo a la reacción y la escucha, mientras pone en diálogo esternón y rodillas, obliga a una coordinación que descentra el torso de su rigidez postural, flexibilizando la columna en el movimiento y ampliando el rango de acción del eje vertical, que se enseña desde la experiencia compartida, la coherencia con el entorno y el imaginario. En este sentido, enseñar sobre el *surrungueo* es enseñar también a leer el paisaje, a identificar el lugar de donde proviene el movimiento y a respetar el pulso de lo popular.

Surrunguear es una desobediencia coreográfica; es bailar sin pedir permiso a la técnica, sin esperar validación de lo correcto, posicionado que el cuerpo campesino también sabe, también dice, también compone una danza que no necesita del escenario, sino que se construye en el camino de regreso a casa, con el costal al hombro y el cuerpo aun vibrando. El surrungueo se

entrena, pero no para dominar el cuerpo, sino para dejarlo ser, para dejar que hable en su propio idioma, que nombre sus propias montañas. La danza folclórica en la ciudad ha situado un disfraz de campo en un simulacro elegante, sin embargo, el *surrungueo* no miente, se nota cuando es de verdad, se percibe en los cuádriceps, en las lumbares, en los omoplatos, en el esternón que dialoga con las rodillas, en la resonancia de las escápulas, porque al final, no es un asunto de imitación, es una apuesta por la identidad particular que recuerda su vivencia de movimiento.

El surrungueo como concepto técnico dentro de la obra Arrejuntados nos funcionó como herramienta de *composición escénica*, ya que nos permitió unificar la textura del movimiento entre intérpretes con diferentes cuerpos y trayectorias, sin llegar a la homogeneización y la forma, sino desde una intención compartida que se instala en rebotar juntos, estar sintonizados con el piso, acompañar al otro en el ritmo. En este proceso de creación colectiva, esta acción compartida construye una *coreografía del vínculo* en diálogo con el ámbito cultural. Teniendo esto como base, construimos los personajes de la obra Arrejuntados, cada uno desde su particularidad, pero enmarcados en una textura común con una forma de moverse que habla del contexto.

El surrungueo que aparece en la manifestación genuina de la fiesta, nos recuerda que la tierra se mueve y que bailamos desde ese centro sísmico, que emerge de la grieta poética por donde se cuela el deseo como una apuesta política y estética por la legitimación de otros saberes de movimiento, desplazados históricamente por el canon técnico occidental. Por eso la urgencia de nombrar esta acción con su término propio, porque es parte del ejercicio de crear un lenguaje técnico desde la vivencia, desde la tierra, desde el deseo de bailar con lo que somos como un gesto epistémico que afirma que también desde nuestras rodillas, nuestros esternones y nuestros caminos se puede construir teoría que resuena en el andar.

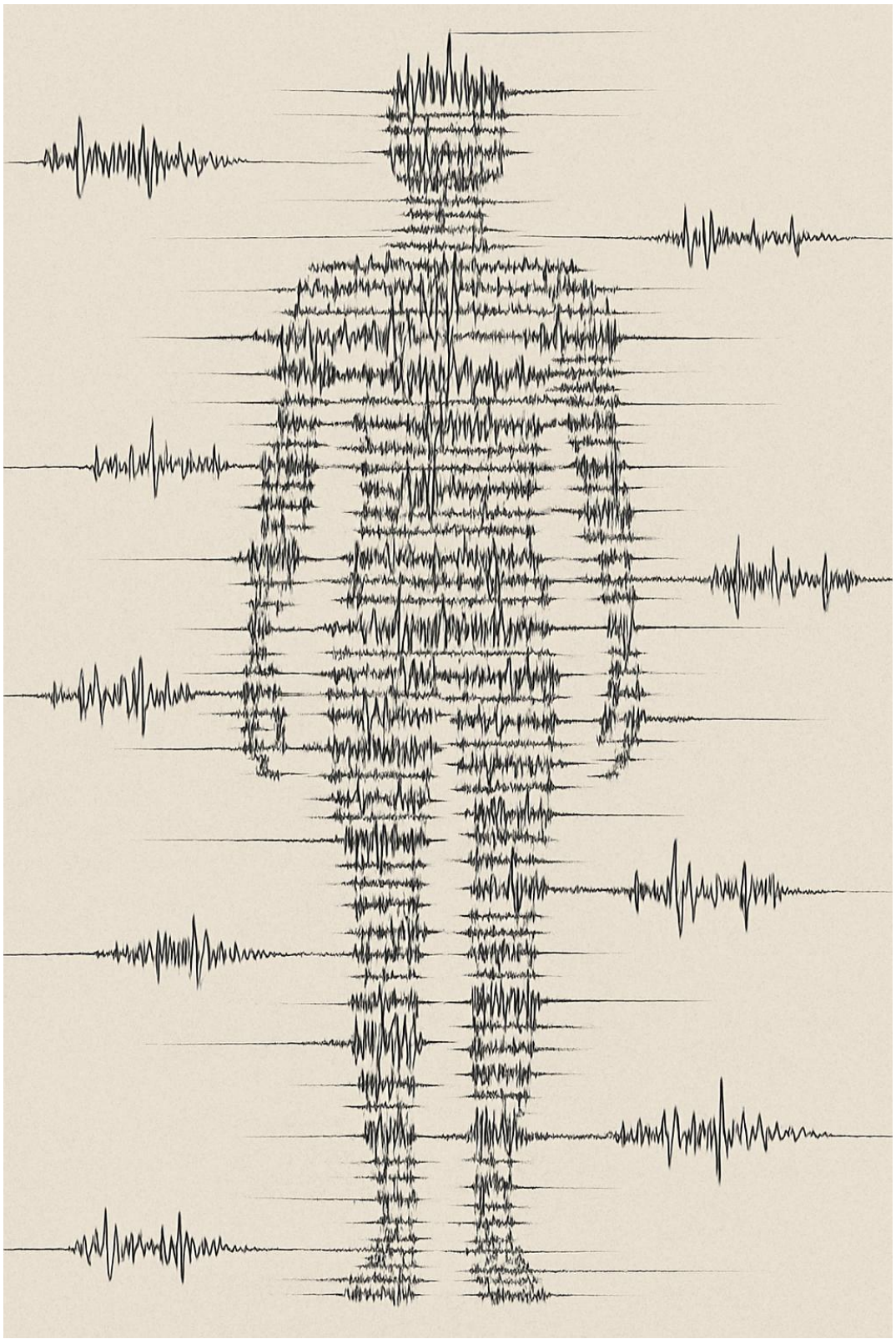


Ilustración *Cuerpo surrungueando. OpenAI 2025.*
Una silueta de cuerpo, que en su interior evidencie el movimiento del sismograma.

“Memoria que se hace presente, historia que camina con nosotros.
Es un pasado que no pesa, sino que nos empuja hacia nuevas apuestas y saltos al vacío.
Es riqueza y diversidad, un reflejo que nos envuelve en lo múltiple de lo que somos.
Es abarcar la vida entera en una danza, abrir el cuerpo para que las manifestaciones entren y se mezclen.
Cada quien baila con lo que trae: sus heridas, sus risas, sus territorios, sus gestos heredados.
Y en esa diferencia se arma la unidad.
Es también la mesa compartida: comer papitas entre pausas y palabras, escuchar la música como quien escucha la voz de un abuelo, gozar en el instante mientras las preguntas nos rodean.
Preguntas constantes y situadas, que no niegan ni enjuician, solo ubican, solo nombran, solo sostienen.”

Estiven Murcia, Intérprete-creador de Arrejuntados 2023

Es que es una flor por una papa
Arrejuntados y la creación del folclor ficcional: entre la vivencia, la escena y la creatividad

El proceso de creación de *Arrejuntados* se forjó en una tensión vital entre la experiencia vivida, el deseo de seguir bailando y la necesidad de inventar mundos posibles desde la danza folclórica. Esta apuesta de continuidad afectiva y escénica nos congregó para crear desde las músicas andinas colombianas, resonando con guabinas y torbellinos, estableciendo una pregunta sobre cómo habilitar nuevas rutas de creación y no repetir la fórmula folclorista, ni caer en la convención de lo representado.

El dueto que creamos en el 2017 se gestó en la sala de la casa de Leidy Portela (La crespa), y luego se trasladó en el 2019 al Salón Guillermo Abadía de La casona de la danza, cuando decidimos expandir el elenco a 8 intérpretes. En la posibilidad de expansión del dueto, mantener la idea original y resolver en tiempo récord el proceso creativo, empezamos a cuestionarnos sobre cuál sería el epicentro que podría sostener la obra. Fue en esas conversaciones colectivas, que han sostenido a Sas Bequia en los últimos años, que María Camila Potes Quintanilla, intérprete-creadora de la obra en el 2019 dijo "¿y si la disputa es por una flor y una papa?". Y efectivamente así fue, porque en esa apuesta por la efectividad y el refuerzo de las ideas que se ponían para la creación, no había posibilidad para la negación, todo era una oportunidad creativa con miras de potenciarse.

Elegir la música para esa primera parte de la obra, que ahora estaba unida por la flor y la papa, fue una parte fundamental en el proceso, porque determinó una ruta donde seguimos guiados por la complejidad de la guabina, el torbellino y el pasillo. Habitar estas músicas nos permitió entender que no queríamos ilustrar el campo ni imitar campesinos, sino proponer un universo propio, verosímil, donde lo cotidiano pudiera reconfigurarse como potencia estética. Así que tocaba situar la flor y la papa, y es ahí donde aparece el *mercado campesino* como epicentro en la investigación-creación. El mercado de *Arrejuntados* floreció cuando se llenó de objetos y empezamos a coreografiar desde las narrativas que incluyen a quienes habitan este espacio. Nos empezamos a inspirar en personas y sucesos reales, en anécdotas familiares, no para replicarlas, sino para atravesarlas por un proceso de ficcionalización.

En este sentido, nuestra práctica artística se ha situado en la reinvención escénica: no rescata el folclor como un bien patrimonial estático, sino que lo convierte en una criatura narrativa,

móvil, capaz de ser encarnada, descompuesta y reconfigurada en escena, en este caso, dialogando con la realidad rural y construyendo un relato escénico sobre un mercado campesino tan ficticio que es real, en el marco de una escenificación que finge para crear, que no disfraza lo tradicional, sino que lo encarna desde otra verdad.

Así, el proceso creativo nos permitió reconocer el folclor escénico más allá de una forma de la verdad, sino como un dispositivo ficcional que organiza el deseo de comunidad desde el gesto, la voz, el canto, el sudor y el cuerpo. No hay aquí una afirmación esencialista de lo "campesino" o lo "popular" como identidad fija y heredada, sino una apuesta estética por habitarlo como lo que Stuart Hall llama una *comunidad imaginada*, es decir, una narración afectiva que organiza el sentido de pertenencia no por vía de la sangre o la tierra, sino por medio de la representación simbólica compartida (Hall, 1996, p. 380).

Arrejuntados no exhibe la cultura nacional como una verdad congelada en la danza tradicional, sino que, desde un montaje sensible, ficcionaliza el archivo campesino, lo reconfigura desde nuestras memorias personales, gestos heredados, ruidos del campo, y nuestras voces quebradas. El folclor que aquí construimos no se exhibe como una práctica pura, sino como un cuerpo transfigurado, un lenguaje mestizo que se pone en escena para decir: "esto pudo haber sido, pero también podría ser otra cosa". Se trata de una poética de la invención, donde la narrativa opera desde lo friccional, entendiendo la fricción como roce entre cuerpos, memorias y referencias. Permitiendo que nuestras corporalidades se transformaran en superficies sensibles desde donde se organizan sentidos, afectos y gestos que, aunque no respondan a una codificación tradicional del folclor, dialogan con sus resonancias culturales. Creando así un espacio escénico ficcional —poblado por personajes, códigos y acciones— que constituyen un modelo de mundo: imaginado, probable, deseado o incluso temido.

En este proceso, los intérpretes no encarnan personajes campesinos en el sentido tradicional del teatro representacional. Lo que emerge es una *figura errante*, ambigua, que habita el umbral entre el testimonio y la ficción. El cuerpo no imita, sino que *inventa* una presencia. El proceso creativo no parte de la idea de "ser otro", sino de *re-encarnarse* en una nueva corporalidad que ficcionaliza el recuerdo, la nostalgia, el cansancio o el trabajo. Como señala Sandra Camacho, "el actor transforma sus propias vivencias, sus nostalgias, sus sueños [...] en materiales de creación que mezclan su propia realidad con universos ficcionales" (Camacho, 2013, p. 99).

En *Arrejuntados*, los cuerpos en escena no son ilustraciones de personajes arquetípicos del folclor, sino sujetos encarnados en la fisura entre la historia y la invención. Sus movimientos

no son imitaciones miméticas de danzas tradicionales, sino reescrituras coreográficas que tensionan la frontera entre lo testimonial y lo poético, entre el archivo y el deseo. Como lo plantea Sandra Camacho (2013), en estas formas escénicas el actor —o en este caso el bailarín— se sitúa "en los bordes o en ese límite escénico de la representación/presentación", utilizamos nuestras memorias y afectos como materiales de creación, no actuamos un personaje campesino, sino que nos situamos en un estado de presencia donde el cuerpo resonaba con imágenes que no le pertenecen, pero que lo atraviesan desde la propia experiencia.

De esta manera, la obra busca exponer su artificio como forma de conocimiento, eliminando la pretensión de "hacer creer" al espectador en la veracidad del mundo campesino representado, como en los modelos ficcionales miméticos. En lugar de ello, se manifiesta una *ficción autoconsciente*, una creación donde los cuerpos danzan entre la memoria y el símbolo, entre el gesto aprendido y la evocación poética. Como propone la teoría de la ficcionalidad, el acto de crear ficción no implica necesariamente un fingimiento engañoso, sino una operación simbólica que convoca al espectador a participar de un mundo construido en escena: "una nueva historia es implantada en el mito" (Barthes, 1972b, p. 119).

El folclor aquí no es el campo; es una *forma de hablar del campo*, una gramática visual, rítmica y afectiva que se apoya en elementos culturales reconocibles —el costal, el sombrero, el grito de plaza, la cosecha— pero los reconfigura dentro de un sistema escénico donde el signo se multiplica y se desestabiliza. El gesto que lleva una papa al costal no es solo un gesto de trabajo: es también un eco, un símbolo, una connotación que se arrastra entre lo sensible y lo político. Es un "ritmo que fluctúa entre una agitación interior y una pasividad externa" (Camacho, 2013, p. 99). Un movimiento que no se agota en su forma, sino que sugiere una interioridad compleja, ambigua, que muchas veces nos sobrepasa, porque a la vez, es amplia y diversa.

Eso quiere decir, que empezamos a reconocer el folclor como un dispositivo escénico que se construye en la frontera entre lo cotidiano, lo fingido y lo creado. En esta obra, el folclor aparece como una materia maleable que, al ser activada en el proceso de creación colectiva, se convierte en una arquitectura ficcional. No hay aquí un afán por reconstituir lo rural o lo tradicional desde una idea esencialista, sino más bien un impulso por desmontarlo, torcerlo y exhibir su carácter construido, como quien expone los mecanismos de una máquina poética. En palabras de Albaladejo, "la creación de una ficción o un mundo ficcional despliega un universo de personajes constituido según un modelo de mundo distinto al real" (Albaladejo, 1986: 71). En *Arrejuntados*, este universo no busca engañar al espectador, sino invitarle, desde la convención, a compartir un acto de fingimiento escénico. Fingir se vuelve aquí una

operación poética que no oculta, sino revela. La obra no pretende simular un mercado real, sino construir uno simbólico, poblado por gestos que están atravesados por experiencias colectivas y memorias culturales.

En este sentido, esta creación está más cerca de la metaficción que de la mímesis. Lo que transforma el acto creativo en un juego consciente de artificios que no pretenden engañar, sino revelar su gesto compositivo, evidenciando por ejemplo que no hay vestuario, sino performance. El folclor, entonces, no es contenido, sino lenguaje: una sintaxis de gestos, ritmos y símbolos que son manipulados con plena conciencia de su carga simbólica y su potencial estético. "En la ficción folclórica, folclor y ficción están al servicio el uno del otro: el folclor proporciona a la ficción su material diegético, mientras que la ficción permite que el folclor resurja de sus cenizas en los tiempos modernos. Lo ficcional y lo folclórico se articulan meticulosamente." (Bayo-Rahona, en Parra, Gaitán, 2022, p. 178)

El folclor ficcional de *Arrejuntados* no busca rescatar un pasado puro, sino más bien articular una estética de la disidencia, donde lo rural no es un decorado sino un campo de disputa simbólica. Al igual que los relatos románticos que transformaron criaturas folclóricas en personajes complejos, como el duende de Nodier o las Willis de Gautier, que menciona Parra Gaitán (2022). Nuestro proceso de creación convierte las figuras campesinas en cuerpos escénicos atravesados por una polifonía de memorias, heridas, lenguajes y afectos, donde los intérpretes no actuamos desde una voz ajena; *creamos desde nuestro paisaje interior*.

Desde esta perspectiva, la danza se convierte en un lenguaje que no busca ilustrar lo popular ni reivindicar una autenticidad perdida, sino desplegar lo folclórico como campo de invención estética. Es, como señala Bayo-Rahona, una forma en la que las criaturas del folclore —en este caso, los personajes del campo— "son recompuestas por la imaginación de cada autor" y transformadas en símbolos escénicos que condensan múltiples referencias culturales (En Parra Gaitán 2022, p. 182). Eso quiere decir, que estos cuerpos no pertenecen al campesinado histórico, sino a una constelación de seres híbridos que flotan entre la realidad urbana y rural. Porque "Somos nosotros quienes creamos las relaciones, para que nuestros personajes se junten." Manifiesta Juan Cárdenas, intérprete-creador en el año 2019. Pensamos en los personajes y a la vez pensamos en el espectador, pues siguiendo la idea de Juan esta "Es una obra para el público, habla del diario, de sus sueños, de sus historias"

Las teatralizaciones folclóricas que enuncia Ramiro Guerra (2010), estructuran dramaturgias alrededor de leyendas nacionales, relatos míticos o crónicas prehispánicas, generando ficciones patrióticas del pasado que responden a proyectos de nación. La pregunta sobre nación, se instaló dentro del proceso de creación, como punto de tensión, para determinar qué

tipo de sociedad queríamos plasmar. Por eso, nuestras preguntas no se acercaban a lo que hicieron en su momento: *Bachué* de Jacinto Jaramillo (1943) o *Atabí* de Delia Zapata (1977) El dorado de Sonia Osorio (1970), donde establecieron vínculos estéticos con un pasado glorioso o construir un panteón simbólico nacional a través de danzas de inspiración aborigen. Por el contrario, el proceso de *Arrejuntados* se instaló en las grietas de la historia, en la distancia de una tradición única y en la necesidad de fabricar un relato subjetivo y situado, que responde más a los cuerpos de quienes la interpretan que a las narraciones de país que nos han otorgado como oficiales.

Esta distancia también implica una crítica implícita al proceso de folclorización, entendido como la domesticación escénica de las danzas ancestrales, muchas de las cuales, como recuerda Romero Flores (2016), fueron vaciadas de sus contenidos epistémicos a través de dispositivos coloniales de demonización, culpa y confesión. Lejos de presentar la danza campesina como una forma cerrada o esencial, asumimos más que representar una danza del campo, generar una invocación ficcional de lo que resiste en el gesto, aunque ya no tenga nombre ni forma fija. El proceso de creación de la obra se inscribe, entonces, en una lógica de desmontaje: se desmonta el personaje como entidad fija, se desmonta el folclor como archivo cerrado, se desmonta la escena como espejo. En su lugar, aparece el montaje como *ficción crítica*: una invención poética que revela las tensiones históricas del signo folclórico y las transforma en potencia escénica. La obra no ilustra, *invoca*. Y esa invocación, más que hablar del campo, lo sueña, lo reinventa, lo sacude.

Por tanto, el folclor escénico en esta propuesta es un dispositivo de ficción que activa otras formas de conocimiento. Lo folclórico, en tanto se ficcionaliza, se vuelve un lenguaje escénico que libera la idea de fijar identidad, sino más bien, producirla mientras se cuestiona. El resultado es un folclor que no educa, sino que inquieta; que no preserva, sino que transforma; que no narra, sino que pregunta y es en esa pregunta dónde reside su potencia política y estética. “El folclor de ustedes es un folclor, transgresor. Busca en lo profundo. Lo imperfecto. Lo grotesco. Quiere acercarse a ese cuerpo “real” ”. Nos decía Jorge Bernal, colega y asesor propuesto en el marco de Orbitante plataforma de danza Bogotá, para el acompañamiento de Arrejuntados 2019.

Por lo tanto, el proceso de creación de esta obra no parte de un archivo cerrado, sino de un conjunto de signos móviles, evanescentes, que fueron recolectados durante los encuentros entre los intérpretes y sus propias genealogías. Desde esta perspectiva, el gesto coreográfico en *Arrejuntados* busca encarnar una nación fragmentada, hecha de destiempos, de exilios, de silencios heredados. Se articula así con lo que Hall identifica como la ambivalencia de la

cultura nacional: su capacidad de reunir bajo una misma narrativa un pasado glorificado, una memoria excluyente y una promesa de identidad coherente que nunca termina de cumplirse (Hall, 1996, p. 381). Nuestros cuerpos en esta propuesta se convierten en signo móvil, donde no solo se "actúa" un personaje, sino que es un vehículo en el *montaje identitario*, de una narrativa escénica que cruza lo autobiográfico, lo simbólico y lo colectivo. La corporalidad campesina no es mostrada como una esencia fija, sino que se escenifica como un campo de tensiones: entre lo urbano y lo rural, entre el archivo y la invención, entre la pérdida y la resistencia. Es esa oscilación —entre el adentro y el afuera, entre la luz y la sombra— la que da lugar al folclor ficcional de *Arrejuntados*.

Siguiendo el marco teórico desarrollado por Parra en *Ficción dorada*, podríamos situar a *Arrejuntados* en el ámbito de lo que él llama "ficcionalización del folclor", una práctica que pone en juego dispositivos escénicos para generar un "relato de lo identitario" que es simultáneamente producto artístico y ejercicio de imaginación social. Parra señala que la ficcionalización del folclor no tiene como fin negar la memoria o lo tradicional, sino producirlo desde una lógica que admite lo inventado como una forma legítima de verdad escénica . Esta ambigüedad es clave porque hay deslizamiento continuo entre niveles de sentido, operando en lo que Roland Barthes llamó *nivel del mito*: no lo literal, sino la inscripción ideológica que convierte un signo en una narrativa cultural (Barthes, 1972b). Así, cuando vemos cuerpos cargando bultos, no estamos asistiendo a una simple imagen del trabajo rural. Lo que se representa es una *idea* del campo, una *campesinidad* ficcionalizada que condensa tanto la memoria como la invención. Como diría Hall, se trata de una representación constructivista, en la que "los signos no significan por sí mismos: nosotros construimos el sentido usando sistemas representacionales" (Hall, 1997).

La danza aquí no representa un campesino idealizado, sino que invoca lo rural como atmósfera de resistencia, como energía sensible atravesada por tensiones contemporáneas. Hay en *Arrejuntados* una decisión estética clara: romper con la representación ilustrativa del folclor y activar un plano mitopoético, donde las imágenes no explican, sino que interpelan. El cuerpo del intérprete se convierte en figura errante, habitante de un espacio escénico ambiguo, desbordado, donde lo real y lo ficcional se entrelazan. Y es así como lo ficcional nos vio a los ojos, cuando en el 2019 decidimos ir por primera vez a La plaza de mercado de Las Cruces, hicimos esta visita para crear videos promocionales que capturan público para la temporada de estreno. Sin embargo, lo que sucedió fue que el mercado ficcional se encontró con el mercado real y esto nos permitió de forma colectiva situarnos en un mismo imaginario de plaza. Ya no cargamos el bulto de papel y nos permitimos sentir el peso real de un bulto de papa, eso quiere decir, que nos enfrentamos a los mecanismos propios de la práctica cultural

y eso nos confrontó, pues vimos al vendedor real, conocimos su nombre, nos prestó su local, nos miró con rareza y a la vez con familiaridad. Habíamos cruzado la cuarta pared y no éramos conscientes, en ese momento, de que se juntaron 2 mundos.

Visitar la plaza, recorrer sus pasillos y tomar caldo de costilla fue una experiencia efímera, porque nosotros no vivimos del mercado campesino. Luego de estar en el espacio, nos cambiamos y volvimos a la cotidianidad, no tuvimos las angustias del vendedor por la acomodación, venta y circulación de sus productos. Nos lavamos las manos y dejamos de estar untados de tierra, nos pusimos bloqueador y gafas de sol, para performar a otro estilo de vida. Lo que nos planteó una dicotomía interesante, no vivimos del mercado, pero necesitamos de él para alimentarnos, en todo el sentido de la palabra. Una sensación similar se revivió en el proceso de reposición que generamos en el 2023, la arquitectura del espacio era la misma, habían cambiado algunos detalles, ya no estaban algunos vendedores, pero la recepción fue idéntica, el crecimiento de nuestras identidades escénicas se potenció, el imaginario se sentó, empezamos a ver juntos el panorama que nos reunía.

Por eso esta propuesta desde el folclor no pretende verosimilitud, sino veracidad afectiva, porque no importa si la danza representa con fidelidad lo que ocurre en una vereda específica; lo que importa es que algo de lo que se mueve allí resuena en la memoria corporal del espectador. El sentido no está en la vibración compartida del signo, en esa vibración, el cuerpo deviene archivo sensible: no como repositorio estático de lo vivido, sino como dispositivo activo de significación. Como diría Foucault, lo que está en juego no es solo el sentido, sino la producción de subjetividad a través de los discursos y sus formas de poder (Foucault, 1980).

Cada intérprete se construyó como autor de su propio personaje, cruzando memorias propias con referencias culturales, esa construcción, compartida, trajo consigo un reconocimiento: no estábamos haciendo una obra sobre el campo, sino desde nuestro deseo de imaginarlo, de nombrarlo con respeto y sensibilidad, de dialogar con sus símbolos sin usurpar sus dolores. No pretendimos ser campesinos, sino hacer visible la tensión de no serlo, y aun así querer contar algo sobre ese mundo.

Los personajes comenzaron a tener una genealogía, unos intereses, unos capitales simbólicos. Desde ese momento, el movimiento dejó de ser coreografía para volverse subtexto y establecer relaciones, desmarcando la danza de una sucesión de pasos, para reconocerla como un modo de sostener una narrativa viva, donde el cuerpo se volvió archivo emocional y prótesis sensible de la historia inventada que habitan los personajes como *figuras en tránsito*, que atraviesan paisajes emocionales y simbólicos sin aferrarse a una identidad fija. Lo ficcional, entonces, no fue una capa decorativa, sino la sustancia misma del proceso: lo que permitió que el espectador

se reconociera en la escena, no por su exactitud documental, sino por la verosimilitud emocional de los vínculos, los gestos, las voces. El espectador no ve el mercado real, pero sí ve un mercado posible. No escucha las voces auténticas del campo, pero se conmueve con los ecos que laten en esas otras voces.

En ese cruce entre lo vivido y lo imaginado, entre lo coreográfico y lo narrativo, *Arrejuntados* encarna una práctica de folclor ficcional: una creación que no niega sus referentes culturales, pero los reconfigura desde el presente, desde los cuerpos urbanos, híbridos, sensibles, que intentan aproximarse —sin fetichizar— a las tramas de la ruralidad, desde una supuesta nación que ya existe, sino que la imagina —la ensaya. En este sentido, hay una forma de imaginar comunidad desde lo sensible, lo relacional y lo afectivo. Como señala Benedict Anderson (1983), toda nación es una *comunidad imaginada*, es decir, una construcción simbólica que produce sentido de pertenencia más allá de las relaciones inmediatas entre sus miembros. En esta obra, esa comunidad imaginada se construye desde abajo, desde los cuerpos que han sido desplazados, desde las voces que no han sido escuchadas.

El folclor en esta obra no se presenta como una verdad esencial —como propondría el enfoque reflexivo de la representación, donde el sentido reside en la cosa misma—, sino como una construcción cultural que nos moviliza como artistas para interrogar la idea misma de "tradición" y "pertenencia" (Hall, 1997). En efecto, *Arrejuntados* no afirma que "el campo es así"; más bien, muestra cómo *se hace* campo desde la danza, desde la performatividad y desde una práctica colectiva que ficcionaliza el mundo campesino a partir de elementos reconocibles: el costal, el huacal, la flor, la chicha.

Se baila el campo como una construcción imaginaria compartida que, como sugiere Benedict Anderson, opera como una comunidad narrada más que vivida (Anderson, 1983). Desestabilizando las nociones de identidad fija, autenticidad cultural y nación homogénea. Como afirma Raúl Parra Gaitán, muchas de las teatralizaciones folclóricas creadas desde los años 40 buscaron "crear un componente autóctono de la cultura nacional" (Parra Gaitán, 2016, p. 190). *Arrejuntados*, en cambio, expone que no existe tal esencia autóctona: lo que hay es una polifonía de memorias fragmentadas que el arte puede reunir, sin nunca estabilizar del todo. Y quizás eso sea, precisamente, lo más político de la propuesta: no insistir en repetir un folclor que ya ha sido domesticado por la cultura nacional, sino crear una experiencia artística que parta de los cuerpos presentes, que hable desde las heridas, que haga del movimiento un espacio de invocación crítica. Más que una obra sobre el pasado, *Arrejuntados* es una obra sobre lo que nos duele, sobre lo que persiste. La violencia, el género, el abandono, el deseo, la migración. Todo eso se filtró en la obra sin estar escrito, construyendo cada escena desde

nuestras propias biografías para encontrar resonancias con aquello que queríamos contar. Lo ficcional fue la herramienta para que esas resonancias no se volvieran anecdóticas, sino poéticas.

Arrejuntados es una obra que habla desde la grieta del campo y su potencia no radica en su capacidad de representar la tradición, sino en su valentía para escenificarla. En un país donde el folclor ha sido usado como bandera para homogeneizar la diferencia, esta obra propone una fuga poética hacia un campo imaginario, sensible, deseante. Un campo que, aunque no haya existido tal como lo bailamos, insiste en volver a la escena como cuerpo, como signo, como pregunta sin respuesta. El proceso creativo nos llevó a comprender que el folclor escénico no tiene por qué limitarse a la representación convencional, soltando la idea de construir un ícono idealizado del campesinado, para transitar las tensiones entre el cuerpo presente y los signos rotos de una ruralidad que ha sido desplazada, transformada, violentada, y que aparece en esta obra desde un dispositivo de imaginación política, propiciando un espacio para la invención de comunidades sensibles, una práctica de encarnación que permite mirar hacia el territorio no desde la nostalgia, sino desde el deseo de comprender y compartir. Lo ficcional no miente: revela, y en esa revelación, el cuerpo baila desde lo que le duele y le transforma. La obra no representa un mundo real, sino un mundo en el que se ensaya el folclor como herramienta para habitar el presente e invitar al espectador no solo a creer, sino también a pensar.



Temporada Arrejuntados 2023. Teatro el Parque. De izquierda a derecha. Nicolás Silva, Estiven Murcia, Patricia Fisgativa, Ingrid Terreros (Gigi), Nicolás Molina, Harold Moreno, Angelica Gamba, Adriana Rozo, Naydú Pulido.

“Para mí, la creación colectiva es sentarse en la misma mesa, compartir el mismo pan, quejarse de las mismas cosas y extender juntos el mismo mantel. Esa, para mí, es la creación colectiva. Y la creación en el folclor, pues, es más o menos lo mismo. Solo que esta vez se trata de coger la misma masa que nos dejaron los de antes y volverla un amasijo a nuestro antojo. Es la misma masa, la misma receta —o parecida—, pero a mí me gusta echarla al horno más rápido, que quede más doradita, que tenga forma de trenza o de rosquilla. Sacar el pan del horno a mi manera, con la receta que nos dieron quienes vinieron antes.”

Harold Moreno, Intérprete-creador de Arrejuntados 2019 - 2023

Cosecha sonora para un pueblo Arrejuntado

En 2019, después de que ganamos la beca **Bogotá Ciudad de Folclor**, nos preguntamos cuál sería el destino de la obra. Sentíamos que había algo más por explorar, algo importante que merecía seguir creciendo. Por eso buscamos la manera de extender la propuesta. Decidimos dividir los 20 minutos iniciales para agregar otros 30 en el corazón de la pieza, y así llegar a una duración de 50 minutos.

Fue entonces cuando empezamos a darle sentido, relación y nombre a los personajes, estructurando un plan de trabajo que abrió un nuevo proceso creativo. Harold Moreno asumió gran parte de la curaduría para esta extensión, y allí descubrimos su gusto por la música de Jorge Velosa. Harold logró una conexión entre las letras de Velosa y los personajes. Después se sumaron otros artistas como Junífero, y también algunas composiciones que Manuel Acevedo ya nos había compartido.

Cuando reunimos todo el material, la música empezó a ensamblarse como un rompecabezas. Arnold Mateus y Manuel Acevedo realizaron la edición en distintos momentos del proceso y de diversas escenas, hasta completar un audio que sostenía el paisaje sonoro de *Arrejuntados* y establecía un tiempo común sobre el que se asentaban los personajes. Desde siempre, la música fue la apuesta inicial para comprender cada escena y su atmósfera. Por eso, en *Arrejuntados* la música no acompaña: funda, tiñe y empuja. Cada tema elegido es un hilo que cose fragmentos de memoria y de cuerpo, enlazando la plaza campesina con la narrativa contemporánea. El repertorio no se dispone como adorno, sino como una secuencia emocional que respira junto con los personajes.

La obra se abre con el torbellino como latido primero: **"Torbellino mi tierra"**, de **Francisco Cristancho** e interpretado por el grupo **Hatogrande**, que marca el pulso del amanecer, esa cadencia circular que recuerda que todo regresa a su origen. Luego asoma un canto de **guabina**, escrito colectivamente entre los intérpretes creadores (*Arrejuntados 2023*) y Manuel Acevedo. Este es un canto al despertar y al inicio de la jornada:

> "El sol se anuncia en el alba,
> cobijando la cosecha y abrazando a mi cabaña.
> Dando luz a esta vereda que sus secreticos guarda,
> que sus secreticos guarda,
> oh ya ya y si la guabina".

Es una plegaria que huele a tierra húmeda y a brasero encendido, musicalizada con la precisión de quien entiende que la guabina no es solo ritmo, sino memoria compartida. El pasillo **"Espíritu colombiano"** de **Lucho Bermúdez**, interpretado por la Orquesta **El Nogal**, irrumpe como ráfaga de elegancia para contrastar con la danza de labor. La rumba criolla **"Flores para María"** de **Jorge Velosa** se desliza entre los puestos de flores y papas, mientras las manos se tiñen de polen y tierra, abriendo el mercado campesino.

Velosa también llega con la copla enamorada de Julia:

> "Julia, Julia, Julia, Julia de mi amor,
> yo te quiero Julia más que a mi camión.
> Si por verte Julia tengo que volar,
> en mi camioncito lo puedo intentar".

Y con la rumba de Margarita:

> "Margarita se llama, es china que me pone el mundo al revés…
> Marga-ri, marga-ri, Margarita,
> Margarita, son de mis amores;
> Margarita, mi china bonita, la más linda entre todas las flores".

En estas letras, el amor se mezcla con la tierra y el florecimiento, como si el romance campesino estuviera hecho de barro, gasolina y guirnaldas. Más adelante, el impulso frenético de **"Caballito de acero"**, también de Velosa, se adentra en las piernas de los intérpretes:

> "Corre, corre caballito, corre, corre sin parar,
> mi caballito de acero, contigo voy a triunfar".

Es el himno secreto de quienes, aun cargando bultos y deudas, sueñan en movimiento, pedaleando hacia un futuro que siempre queda más allá de la curva. En un momento inesperado, irrumpe el **Himno Nacional de Colombia**; no como solemnidad ritual, sino como espejo crítico de la identidad, cruzando lo patrio con lo cotidiano. Luego, el **Torbellino Viajero** de **Manuel Acevedo** retoma el rumbo, llevando la trama a nuevos paisajes sonoros, como si la plaza se expandiera en la vida de quienes la habitan. La cotidianidad del pueblo se irrumpe con picardía en la voz de **Junífero**:

> "¡Uy! ¿para dónde va con todo ese mercado?
> ¡Uy! No me mueva tanto la cuna que me despierta al nene,
> ¡Uy loca!".

Este es un humor irreverente que desarma solemnidades. En la misma cuerda festiva, **Jorge y Néstor Lambuley**, con el grupo **Nueva Cultura**, ponen el pulso del encuentro:

> "Donde hay una parrandita allá vamos y jodemos…
> Allá vamos y jodemos".

Aquí la música se vuelve pacto colectivo, a ritmo de ¾, y se convierte en el momento de alianzas y discordias, con el dinero como gran fuente de poder. Retorna el torbellino con el tema **"Aires de mi tierra"**, que abre el juego de objetos y pone a prueba la inocencia del más iluso, hasta desembocar en una apuesta que solo se puede resolver bailando al son de **Los Príncipes de Sardinata**, con ***Enfermo de amor***:

> "Solo tú puedes curarme la herida en el corazón,
> o también puedes matarme…
> si tú me niegas tu amor".

Es la vulnerabilidad que late bajo las bromas, las ventas y esa soledad que se disfraza de chanza. Finalmente, retornamos al torbellino de **Hatogrande**, tal como al inicio, y se empieza a cerrar la historia con otra plegaria de guabina, también compuesta colectivamente por el elenco de 2023 y **Manuel Acevedo**:

> "Nunca olvides el camino que te lleva a la montaña,
> rocío de la mañana abraza mi plegaria,
> escucha nuestras plegarias,
> oh ya ya y si la guabina".

La música en *Arrejuntados* no solo acompaña el relato: lo siembra, lo riega y lo cosecha. Entre guabinas, pasillos, y músicas campesinas, se arma un **mercado musical** donde cada canción es una vida distinta, y todas juntas son el pueblo entero.

"Después de *Arrejuntados*, la creación se transformó para mí en un descubrimiento de lo natural. Ya no siento la necesidad de fingir nada; se trata, simplemente, de permitir que lo natural se revele y llevarlo a la escena. La creación colectiva, en ese sentido, es paciencia, escucha, tolerancia... y también algo de estrés. Pero, al final, siempre me deja un olor a tierra, a raíz"

Camila Toro, Intérprete-creadora de Arrejunta2 2019

Poética de los objetos
coreografías de lo no humano

"Desde siempre hubo una partitura de objetos. Era importante saber dónde queda el **chal**, el **delantal** o el **sombrero"** Dice Leidy Portela (Crespa) refiriéndose al dueto de Arrejuntados 2017. Entonces, desde siempre ha existido una partitura invisible, marcada en la memoria de quienes cargamos y disponemos cada pieza, diseñando una coreografía de objetos. El buen desarrollo de la escena depende de ellos y de su uso preciso: dónde se colocan, cómo se manipulan, en qué momento entran. Por eso se volvió importante marcar los objetos para diseñar un recorrido para cada uno, donde cada personaje sabía qué cargaba y dónde lo ponía. De esa acción podía depender la totalidad de la siguiente escena, dependiendo de cada objeto y de su uso, lo que llevó a construir una técnica/estrategia para movilizarlos y ubicarlos en el espacio, resaltando siempre su sentido poético.

El **costal**, por ejemplo, no es un simple "objeto tradicional", sino un dispositivo escénico que carga la memoria de la tierra, el peso del trabajo y la ritualidad del trueque. Como diría Barthes, articula "una cadena de causas y efectos, motivos e intenciones" que producen un nuevo tipo de narración: no la historia real del campo, sino su inscripción simbólica en el cuerpo escénico (Barthes, 1972b: 119). El uso del **costal**, del **pregón**, del gesto campesino no busca representar literalmente la vida rural, sino construir un mundo ficcional consciente de su propio artificio. Como plantea la teoría literaria, "las frases metaficcionales del narrador están destinadas a evidenciar el carácter ficcional del universo que presenta" (Martín Jiménez, A. 2015: 129). Esta operación se traslada a la escena, donde cada objeto es signo y no mera réplica.

Cada objeto cumple funciones dentro de la propuesta escénica: puede situarse en una relación poético-simbólica que busca conectar al espectador con una intención; también puede ser funcional y tener un uso práctico en la escena; o puede ser contextual, situando al espectador en una condición/situación particular. A veces el objeto reúne las tres características, otras solo dos o una, dependiendo de su uso, su presencia y su intervención dentro de la escena. De esta manera, el **costal** deja de ser un utensilio agrícola para transformarse en superficie coreográfica donde se inscriben fuerzas invisibles: el peso de la tierra y el sudor del cuerpo. Así, la escena se convierte en un lugar para reinventar lo simbólico, allí, cada objeto resuena como corazón del mercado. La **vela**, encendida al amanecer, ilumina las manos que se preparan para el día; su llama es un pequeño sol que abre y cierra ciclos. Las **flores**, cargadas en **baldes**, tiñen el aire de color y fragancia, ofrenda y mercancía a la vez. Los **guacales**,

espinas dorsales de la escena, cargan **papas**, **flores**, **chicha** y hasta personas, revelando con cada paso el peso real del campo. Los **bultos** grandes de **papa** hablan de abundancia, mientras los **capilotes** insisten en la necesidad de aprovecharlo todo.

En el puesto de **chicha**, las **botellas** de litro y los **pocillos** conforman un rito de hospitalidad: el líquido dorado se sirve en **vasos** para saborear cada gota de baile. El **poporo** ancla la escena a memorias más antiguas que la plaza, y el **cuaderno** se convierte en la voz escrita del oficio y de las deudas. El **camión** y el **radio** conectan lo local con lo distante: uno transporta cosechas, cuerpos y sueños, mientras el otro mezcla noticias y música que marcan el pulso de la jornada. El **mantel**, extendido con cuidado, es un gesto de dignidad; sobre el alimento. El **dinero** circula como pacto social más que como simple intercambio. El vestuario también habla. Los **sombreros** protegen y nombran; los **chales** arropan como un abrazo materno; las **ruanas** condensan la montaña en lana; los **delantales** y **tapapinches** llevan la marca del trabajo; y el **bolsito de fique** guarda semillas, monedas o secretos.

Y en medio de esta poética de los objetos surge una pregunta ética: ¿quién carga, guarda y cuida la escenografía? Sin escenografía fija, son los cuerpos quienes trasladan cada pieza, y la responsabilidad es colectiva. Cada integrante es guardián de un pedazo de mundo que se construye y se desmonta en cada función, reafirmando que la escena solo se sostiene si el trabajo se reparte. Cuando no sucede, se rompe un pacto implícito que hace posible la obra. Porque la obra no se limita a los 50 minutos de función: también se nutre de todo lo que ocurre antes y después, de ese engranaje que la hace posible.



A la izquierda objetos en la casona de la danza, salón Guillermo Abadía, Arrejuntados 2019.
A la derecha objetos en la plaza de las cruces Arrejuntados 2023.

“La creación colectiva sería compartir una misma tierra donde brotan frutas, verduras y flores, donde también se cría el ganado y se trabaja con las manos y el corazón. Luego, subirse juntos a un camión para ir al mercado y mostrar lo que la tierra nos permitió hacer.

Entonces, crear en folclor es recordar que esta tierra también fue la de nuestros ancestros, que con sus cosechas celebraron y alimentaron su ser. Y así, quienes vengan después de nosotros seguirán celebrando, seguirán sembrando y seguirán alimentando el suyo.”

Juan Cárdenas, Intérprete-creador de Arrejuntados 2019

Coreografías de la voz: un texto danzado

En *Arrejuntados*, la voz no es un mero complemento de la danza, sino un músculo vivo que respira pulsa y modifica la textura del movimiento. La pregunta de cómo preparar la voz desde el movimiento, y cómo afectar el movimiento desde la voz, se volvió una clave metodológica: la respiración, el peso y la dirección del cuerpo no podían separarse del timbre, la intención y el volumen con que cada intérprete nombraba su mundo. Como advierte Camacho, "el actor debe re-encarnarse de nuevo", entregar su cuerpo a una dramaturgia que lo muerde y lo araña, que lo interpela desde sus propios recuerdos, sensaciones, desmayos, zonas de sombra (2013). En nuestro caso, esa "reencarnación" no pasó por imitar un acento campesino, sino por dejar que la vibración de la voz naciera de la pisada, del esfuerzo de cargar un bulto, de la emoción de saludar en la plaza.

Cada personaje tomó su voz como se toma una herramienta de trabajo: con ensayo, reconocimiento y apropiación. Nombrarnos en voz alta fue darle identidad a la figura que habitábamos. "Ven, Julia", "Quédate ahí, Benito", "Agáchate, Alirio". Nuestros nombres desaparecieron para dar paso a los personajes, que siempre resultaban indispensables en ese mundo que construimos. Usar esos nombres era una posibilidad para diferenciar el mundo real del ficcional.

Cuando un intérprete no podía asistir, se volvía juego encarnar la voz del otro: repetir sus líneas, imitar sus giros de frase, probar su acento, hasta que esas imitaciones se volvieron otra capa de creación colectiva. Esto, lejos de jerarquizar una voz "correcta", disolvió el poder centralizado del texto y repartió la autoría entre todos: "cada voz y clamor se escucha sin que sea acallado por otro" (Orozco, *Memoria, Festival Danza en la Ciudad* 2024). El trabajo con la voz supuso una coreografía invisible: bailar, hablar y manipular un objeto al mismo tiempo, sostener una narrativa sin que se caiga el pulso del cuerpo. No era un proceso de encarnación tradicional, sino una negociación constante entre la respiración que exige el movimiento y la articulación que exige la palabra. "Si no haces bien el texto, no haces bien el cuerpo, no haces bien la coreografía", repetíamos como mantra. El texto no podía soltarse mecánicamente; había que invertir en él, darle el mismo rigor que a una secuencia coreográfica. En ocasiones, la dificultad no estaba en la complejidad de la danza, sino en sostener la intención del personaje mientras se atravesaba el ruido ensordecedor del mercado, con la escucha como concepto que se entrena, para leer la situación y dejar entrar lo espontáneo.

La escritura de esos textos nació de un proceso eminentemente colectivo. Nos reuníamos a pensar con otros, a pensar en voz alta, a poner sobre la mesa anécdotas, frases escuchadas en la plaza, dichos familiares. La espontaneidad era materia prima: una broma se convertía en

línea fija, una réplica improvisada pasaba al libreto. En este flujo, Camila Potes asumió el rol de compiladora en la versión de 2019, como una tejedora que escucha, registra y organiza lo sucedido en ese laboratorio. Su trabajo permitió establecer un borrador que luego se intervino de forma colectiva para tomar decisiones sobre los textos de esa versión. Estos textos sirvieron para conectar algunas escenas de la obra, donde la voz permitía que un personaje dialogara con el gesto de otro, o que el sonido de un pregón se enlazara con el ritmo de una secuencia. Para la versión de 2023, esos textos se retomaron y sufrieron modificaciones en el marco de la creación/remontaje, y en esa misma lógica también surgieron nuevos textos dentro del trabajo colectivo.

En el dueto también había voz, aunque tímida y frágil. Con el tiempo, hablar y bailar a la vez se convirtió en un estudio de disociación que ayudó a comprender al personaje y permitió que la coreografía revelara otras capas, donde los murmullos iniciales dieron paso a una expansión coreográfica que integraba lo imprevisto y lo afectivo. La voz ya no solo acompañaba al cuerpo, sino que lo atravesaba, lo interrumpía y lo potenciaba, provocando en la obra un proceso de maduración y recordando que la danza también habla. Tanto fue así que, en la versión de 2023, la obra incorporó micrófonos para su circulación, pues la voz había alcanzado tal relevancia que se volvió urgente potenciarla con recursos técnicos de calidad, indispensables para su desarrollo óptimo.

En este tejido coral, la historia de don Marcelo ocupa un lugar especial. En 2019, Camila Potes le pidió el favor de prestarnos su voz. Se reunieron en la Biblioteca Virgilio Barco, donde él accedió a leer los textos y grabar lo que más tarde se convertiría en la narración en off de la escena de las bicicletas. En esa temporada de estreno nos acompañó y lo invitamos a la venia final. Subirlo a escena fue un gesto de gratitud: su voz, con la cadencia de la experiencia vivida, aportó un espesor afectivo único a ese cuadro. Tiempo después, don Marcelo falleció, pero su voz permaneció en la obra como eco y archivo sonoro, recordándonos que la memoria sostiene esta creación y que su huella también queda evidenciada en este texto.



Temporada Arrejunta2 2019. Casa Teatrova. De Izquierda a derecha, Adriana Rozo, Don Marcelo (QEPD) y Camila Potes.

Al final, preparar la voz desde el movimiento y afectar el movimiento desde la voz fue un mismo acto: la voz no salía de la garganta, sino del peso en los talones, de la tensión en los hombros, del aire que quedaba tras correr la plaza con un guacal a cuestas. La obra no buscó representar una comunidad preexistente, sino constituirla en escena; como diría Richard Ohmann, "el hablante de un poema es siempre un personaje, por mucho que pueda parecerse al autor real" (1987: 33). Así, cada intérprete de *Arrejuntados* encarnó una voz y un cuerpo ficcional, consciente de que el campo que habitábamos no estaba en las palabras ni en los pasos, sino en la vibración compartida de ambos



Temporada Arrejunta2 2019. Casa Teatrova. En primer plano Harold Moreno y Camila Toro.
Al fondo Yulieth Bohórquez, Juan Cárdenas, Adriana Rozo y Nicolás Silva

“La creación en folclor es memoria que se hace cuerpo, un volver con los abuelos que nos habitan, con sus silencios, con la música de radio que suena en la distancia y con las heladas de los páramos que despiertan la piel.
Es humo de leña que recuerda la comida compartida, el calor que nos reúne en torno a lo simple y lo esencial.
Es escuchar hasta que duela, consensuar hasta que la palabra se vuelva silencio, digerir lo ajeno hasta que sepa a propio y confiar en que muchas voces pueden parir una sola respiración. Es un juego de imágenes que nos visten, un darle lugar a lo propio en el tejido común, un acto donde las manos agrietadas tejen y siembran.”

Naydú Pulido, Intérprete-creadora de Arrejuntados 2023

La familia como fractura, pacto y configuraciones afectivas
Con todo y todo, la familia se cuida

Durante el proceso de creación/adaptación de Arrejuntados en el 2019, hubo una tendencia coreográfica por conformar equipos, que intuitivamente se fueron organizando según la lógica de la flor vs la papa, sin darnos cuenta el ensayar/crear se situó sobre una pregunta compleja: ¿qué es una familia? ¿Cómo se conforma? ¿Qué la sostiene? De esa manera empezó a aparecer en el proceso un mapa fractal de vínculos rotos, pactos frágiles, lealtades ambiguas y dolores heredados, donde las familias no están unidas, están arrejuntadas. "Juntas, pero no revueltas". Unidas entre sí por la necesidad y el afecto, separadas por el orgullo, la vergüenza o el abandono. Es en esa tensión entre cercanía y separación donde la obra instala su reflexión y refleja su estructura narrativa y coreográfica.

En *Arrejuntados*, la familia se presenta como una microestructura política que organiza silenciosamente la vida, el deseo, la movilidad social y los silencios afectivos. La obra presenta el concepto de familia en su diversidad amplia donde se desmenuzan sus prácticas, sus fracturas, sus imposiciones y, sobre todo, su carácter contradictorio: lugar de alianza y refugio, pero también de vigilancia, mandato y dolor, evidenciando en este entramado, lo familiar como el primer teatro de la nación, donde se ensayan los códigos del control, del linaje, el estatus y del amor condicionado.

Cada configuración familiar que aparece en *Arrejuntados* es un gesto de resistencia contra el modelo hegemónico que ha querido cristalizar la idea de familia como un mandato fijo, sacralizado, heterosexual, nuclear y funcional. Lejos de ello, la obra hace visible lo que María Cristina Palacio Valencia llama "las profundas policromías, poliformismos y multipolaridades" del mundo familiar contemporáneo. El escenario es, entonces, lugar para hacer convivir lo que la norma separa para distanciarse del modelo patriarcal heredado de la tradición grecolatina —en el que la familia era una unidad social-religiosa sostenida por la figura del padre y por ritos de culto doméstico (Fustel de Coulanges, 1997)—, se desdibuja y se evidencia en el marco escénico como estos núcleos familiares, que construimos a partir del contexto y la necesidad narrativa, establecen una jerarquías que están determinadas por los recursos, el género, la edad, pero también por los afectos y la historia compartida.

Virginia Gutiérrez ya advertía que en Colombia existen múltiples formas de constituir familia, enraizadas en las realidades socioculturales de cada región. Para ella, "el concepto de familia va mucho más allá de la noción de familia nuclear [...] existen y existirán otras formas basadas en lazos de afectividad y solidaridad" (Gutiérrez, citada en Gutiérrez Negrete, 2019, p. 140). Esto es precisamente lo que escenifica *Arrejuntados*: una red de relaciones donde lo doméstico se mezcla con lo político, donde el vínculo se expresa en sintonía con el enfoque ecosistémico

de la familia, que la comprende como "unidad de supervivencia y de construcción de solidaridades de destino, a través de los rituales cotidianos, los mitos y las ideas acerca de la vida" (ICBF-OIM, 2008, p. 66).

Esta obra no representa una idea de familia, si no la diversidad en las familias y sus aristas, porque en el proceso de creación habitamos nuestras memorias resonantes para entrar y salir en esta estructura de contención y conflicto, que se volvió un eje transversal en el proceso creativo. Así, nos encontramos muchas veces reunidos hablando de nuestras historias personales y familiares, y nos empezamos a percatar de la cantidad de similitudes que se sostenían en los relatos donde se dibujaban las tías floricultoras, las madres que repartieron a sus hijos para poder sobrevivir, las abuelas que migraron por una oportunidad de futuro. Las voces se empezaron a cruzar. Lo que al principio parecían anécdotas individuales revelaron resonancias estructurales. Así nació una ética escénica de la escucha: cada historia, por pequeña que pareciera, se reconocía como nudo colectivo y sembraba un horizonte de creación.

Las familias de *Arrejuntados* no son homogéneas y en ese sentido subyace una verdad compartida y es que aunque *todas las familias son disfuncionales, cuando hay que respaldarse, se vuelven poderosas*. "Con mi familia no se meta", se escucha, con la fuerza del respaldo donde el apellido, más que amor, es escudo, honor, lealtad defensiva y pertenencia impuesta, donde el cuerpo familiar se construye en desobediencia a la "tiranía de la intimidad" que denuncia Richard Sennett (2005), y se atreve a fabular otras formas de familiaridad: abiertas, líquidas, imprevistas, gozosas.

Los paperos conformados por Deyanira, Carlos, Julia y el chino Luchito son una colectividad forjada en la resistencia del trabajo rural, en el cuidado compartido del oficio y en los afectos que brotan entre generaciones que se sostienen mutuamente. Carlos y Julia están casados, aunque el señor de vez en cuando se hace ojitos con Deyanira, y en este triángulo amoroso se sostiene un local de venta de papa. Deyanira es quien sostiene el negocio y Carlos lo surte con su camión. Por su parte, Julia, va de vez en cuando a mirar que sus acciones estén bien cuidadas, a veces levanta algunas cosas y se hace la que barre, pero lo que le interesa es estar pendiente de lo que pasa en el local. Luchito, es el chino de los mandados, es el ahijado de Deyanira y Carlos, ellos como padrinos lo tienen a su cargo, porque sus papás ya no están en la tierra. Luchito ve con mucho respeto a la señora Julia, que lo trata como a ese hijo que nunca pudo tener porque Carlos no fue capaz de hacerle un chino. En este sentido, se encarna una forma de organización familiar que responde más al comunitarismo afectivo que a la co-residencia panóptica o a la obediencia a la filiación patriarcal (Palacio, 2009, p. 51). Todos hacen parte de la familia, pero no se sabe quién manda a quien, se establece un juego de poder rotativo que configura su forma de habitar el mercado.



Arrejuntados 2023. Plaza de las cruces. Familia de paperos.
De izquierda a derecha. Patricia Fisgativa, Harold Moreno, Nicolás Silva y Naydú Pulido.

Por otro lado, la familia de los Flórez conformada por Benito, Rosario, Margarita y Alirio, sostienen un vínculo de consanguinidad más cercano. Por su actividad laboral ellos consideran que tienen mejores condiciones económicas, se caracterizan por ser más suaves, limpios y delicados en comparación a los paperos. Benito, es padre soltero de Margarita, porque su

esposa lo abandonó con la china muy chiquita. Rosario es la hermana menor de Benito, y quedó viuda muy joven, por eso en su rol de mujer empezó a suplir las necesidades de la familia, y de paso, en algunas ocasiones, eso le ha significado ser ayudante de su hermano. Alirio, es sobrino de Benito y Rosario, por ende, primo de Margarita. Él vive con sus tíos, porque sus papás no tienen condiciones económicas para sostenerlo, por eso, le ha tocado aprender la labor del mercado, aunque no le gusta mucho. Esta es una familia tejida en el abandono y en la ausencia, se abrazan en la intemperie, el aroma de las flores, y una forma de amor que no necesita ser nombrado. Tal como lo plantea Palacio Valencia, estas configuraciones emergentes responden a "formas y estilos de convivencia de pareja y de familia" que desplazan la centralidad de la procreación y cuestionan el mandato patriarcal (2009, p. 52).



Arrejuntados 2023. Plaza de las cruces. Familia de los Flórez.
De izquierda a derecha. Nicolás Molina, Ingrid Terreros (Gigi),
Adriana Rozo y Estiven Murcia.

Por último, en el eslabón de las familias aparece Martha. Este fue un personaje que se creó en la reposición de obra en el año 2023. Martha surgió como una familia unipersonal. Ella está sola, pero no desamparada. Martha es familia en sí misma. Su figura escénica desafía uno de los pilares más arraigados de la cultura tradicional: que la familia es cosa de más de uno. Martha camina por la escena como quien habita su propia casa interior. La soledad no es falta, sino elección. En ella se condensan los movimientos sociales y existenciales que han abierto camino a los hogares unipersonales como formas legítimas de habitar el mundo. Martha encarna "la tensión entre la individualización (autonomía e independencia del espacio cotidiano, lo líquido) y la dependencia de residencia del grupo familiar (lo sólido)" (Palacio, 2009, p. 58). Su cuerpo, lejos de ser un desecho del sistema familiar, es la semilla de una nueva comprensión del hogar: una habitación propia, como la soñó Virginia Woolf, pero danzada.



Arrejuntados 2023. Plaza de las cruces. Martha. Angélica Gamba

Martha, al declararse familia de sí misma, subvierte los discursos tradicionales del honor y la dependencia, encarnando una forma contemporánea de autonomía afectiva. En este gesto, aparece el principio constitucional que reconoce que "la familia puede conformarse por matrimonio o por la voluntad responsable de conformarla" (Corte Constitucional, 2015, T-070), ampliando la idea de núcleo básico de la sociedad a nuevas estructuras posibles. La escena reconoce así, desde el cuerpo y la acción performativa, "las nuevas conformaciones familiares" (ICBF, 2012) que transitan entre lo impuesto y lo elegido.

Hay personajes que aparentan cumplir con los modelos tradicionales: matrimonio, apellido y roles bien marcados, sin embargo, todos estos personajes fueron acuñados en un marco existencial donde ser parte de la familia también significa reproducir su drama, que se habita en un loop cada vez que la obra se ensaya o se repite. En este ciclo emocional, el amor se vuelve campo de batalla, puesto que estas 3 ideas de familia están reunidas en el mercado campesino, pero lo que las relaciona entre sí es el amor palpable entre los frutos más jóvenes: Luchito y Margarita.

La flor y la papa no son solo productos del campo: son símbolos. La flor es belleza, fragilidad, exportación. La papa es raíz, mugre, tierra. Quien cultiva flores juega a tener dinero, se muestra limpio. El papero, aunque tenga plata, carga con el estigma de lo sucio. Así se construyen las diferencias entre las familias. No solo por lo que tienen, sino por cómo se muestran. Como lo diría la abuela de Harold Moreno, intérprete-creador de la obra "conforme a ud lo ven, lo tratan". La estética del linaje también es política de clase.

"Qué familia ni qué nada. Esos son unos falsos y aparentan una buena familia", Dice Angélica Gamba intérprete-creadora mientras chismeamos sobre los personajes de Arrejuntados, y efectivamente tiene razón, aquí se tejen hilos de conveniencia, según las situaciones. En cada escena, se modifica el espacio coreográfico para denotar el respaldo, el rechazo o la confrontación, entre la intimidad de la familia, lavando los trapos sucios en casa o en la exhibición pública, haciendo evidente el desacuerdo.

Lo que reveló el proceso creativo de la obra, es que no hay familia pura ni perfecta. Lo que hay son cuerpos que bailan entre el llanto y la risa, que se arrejuntan para no desaparecer, que se lastiman, pero también se sostienen. Las familias son microestructuras de poder, pero también núcleos de memoria, de dolor, de historia compartida. En ese tejido complejo, cada personaje

representa no solo una biografía, sino un arquetipo afectivo: el padre ausente, la madre saturada, el hijo sin guía, la hija que quiere volar, la tía que se fue, la abuela que saltó al vacío. Exponiendo la familia en su crudeza, en su precariedad, en su belleza fragmentada, porque se trata de una apuesta metafórica entre lo sólido y lo líquido (Bauman, 2005), donde lo familiar ya no se ancla a estructuras rígidas, sino que fluye, se ensambla, se recombina, como un tejido vivo que responde a las circunstancias de la vida contemporánea.

El escenario no es un hogar, es un campo donde los vínculos se estiran, se rompen y se rehacen en el cuerpo familiar múltiple, mutante y poético, que propone una lectura expandida de la familia como agencia de formación, como espacio político, como tejido afectivo, donde caben la diferencia, la elección y la transformación, encarnando la invitación que hace Palacio Valencia a "politizar la convivencia familiar, reconociéndola como una experiencia de vida que debe estar mediada por el ejercicio ciudadano, el respeto y protección a la diferencia y la diversidad" (2009, p. 59).

Así, *Arrejuntados* no escenifica una familia, sino el imaginario colectivo de muchas. Las que están en la vereda, las que migraron, las que se rompieron, las que callan, las que fingen, las que duelen:

"Margarita es el nombre de una tía que murió joven y Benito es el nombre de mi abuelo materno " Dice Arnold Mateus, intérprete-creador de la obra 2019. Entonces, estamos bailando con lo urgente y lo sensible, decidimos bailar con algo que nos atraviesa.
"Arrejuntados fue la última obra que vio mi abuela antes de morir, y donde pudo estar toda nuestra familia" Dice Camila Potes, intérprete-creadora de la obra 2019. Entonces, estamos bailando para otros, para sus memorias, para sus recuerdos, para recordarles.

"Después de Arrejuntados me hice más cercano a mis abuelos. Y me di cuenta de que yo soy eso que está en la plaza. Eso nos hizo más cercanos. Esto era más allá de la obra, era mi vida transformándose." Dice Juan Cárdenas, intérprete-creador de la obra 2019. Entonces, estamos bailando con el abrazo, la cercanía, la caricia y con el deseo íntimo del reencuentro puesto en una red expandida que nos ha cobijado en el trayecto.

La familia como red expandida, además de cargar de sentido esta obra, también estuvo para apoyarnos, para recordarnos que ahí estaban, mientras nos impulsaban para que siguiéramos creando y pensando en la potencia del arte como lugar de transformación. Nuestras familias

nos abrieron las puertas en muchos sentidos, incluso en sus trabajos para inspirarnos, como sucedió, con la mamá de Arnold Mateus, quién trabajaba en el cultivo de flores y nos permitió acercarnos a su acción de laboreo, para construir una escena de la obra. Cuenta Arnold mientras chismeamos, “Mi mamá les decía a las amigas, que explicara, porque le daba pena hablar en la cámara. Pero ella quería colaborar”, entonces, las amigas y la mamá, nos enviaban fotos y videos del cultivo, explicando el proceso, mostrando el cultivo y dejando ver los gestos que luego se volvieron danza. Algo que fue tremendamente poderoso para el proceso y que toma más sentido cuando Arnold dice: “Esta obra fue valiosa para mi mamá, le dejó ver lo importante que era su trabajo. Mi mamá se empoderó de eso”

Así, la obra no solo muestra familias; las piensa, las reescribe y las baila. Y en ese gesto, revela que la familia no es un punto de llegada ni un refugio idealizado, sino una posibilidad relacional que se teje en el hacer cotidiano, en el convivir creativo, en el sostener(nos) a pesar del caos. En cada paso, en cada roce, en cada gesto colectivo, la obra nos recuerda que ser familia puede ser también una decisión poética, política y profundamente vital.

“La creación colectiva sería flores y papas.
A veces, unas papas que saben que fueron flor,
y unas flores que saben que también han sido cultivadas.
Por gente que come papa,
y otras veces,
solo papas y flores.”

Ingrid Terreros (Gigi), Intérprete-creadora de Arrejuntados 2023

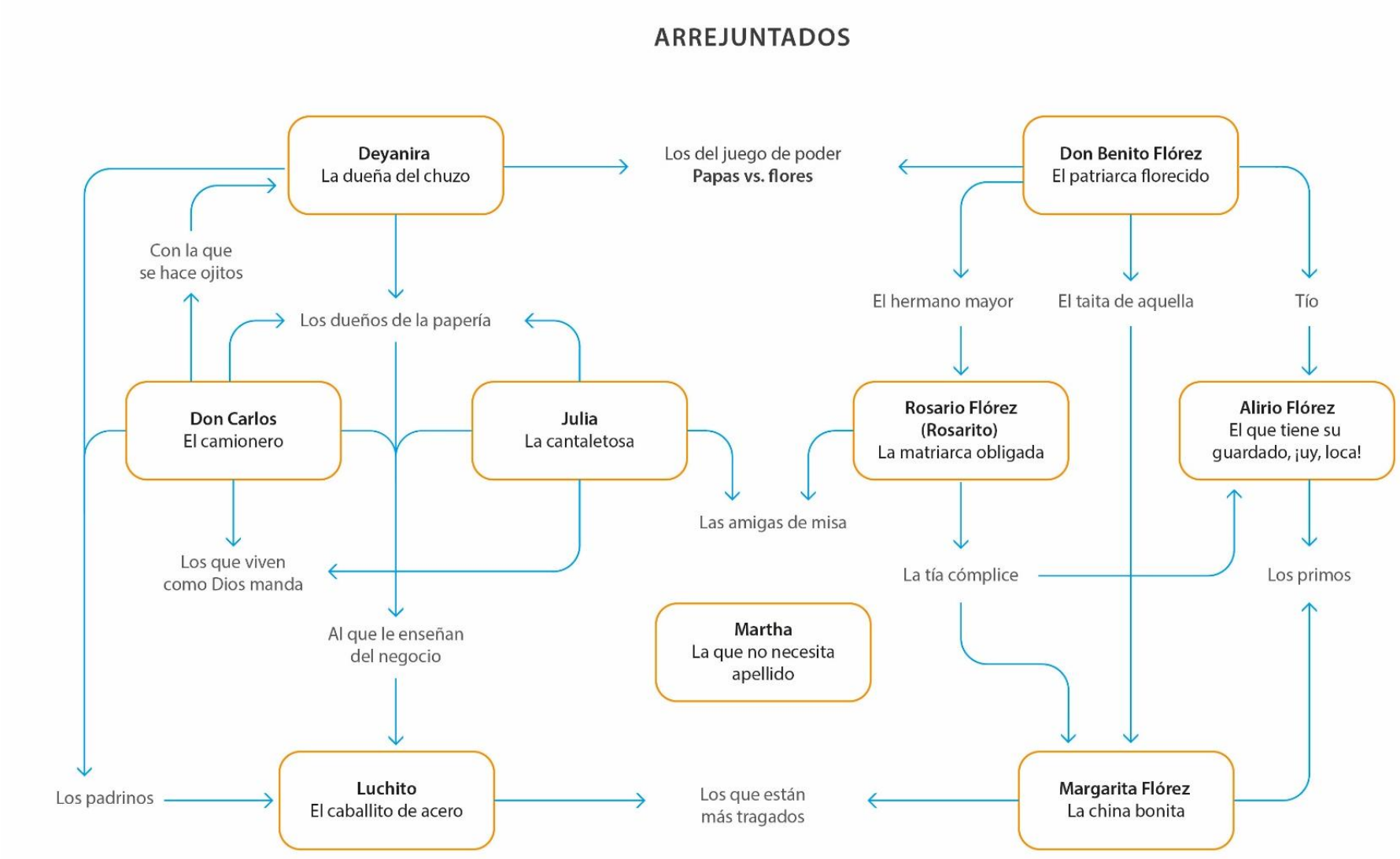


Figura 11. Relación de personajes de la obra Arrejuntados.

“la experiencia de creación colectiva con la obra *Arrejuntados* fue un momento de conexión con la memoria emotiva, tanto propia —la de mis ancestros— como con la de mis compañeros. Fue la oportunidad de aportar y crear a partir de una idea de personaje, transformarla y, a través de las conexiones y vibraciones compartidas, generar un concepto colectivo de personaje. Ese proceso nos permitió fortalecer lazos, entretejer versiones e historias entre líneas, y darle mucha más riqueza a cada uno de los personajes.”

Patricia Fisgativa, Intérprete-creadora de Arrejuntados 2023

Deyanira, la dueña del chuzo

Deyanira es una mujer de 40 años que concentra en sí misma la fuerza y la astucia del mercado campesino. Como dueña del *chuzo*, encarna el poder que se desprende del dinero como capital económico. Su vínculo con la tierra no pasa por el cultivo ni por el arraigo directo, sino por la mercantilización de la papa, que le garantiza estatus, autonomía y control. Desde allí sostiene su lugar en la jerarquía del mercado, afirmándose como figura central en la plaza.

Interpretada por Camila Toro en 2019 y por Patricia Fisgativa en 2023, Deyanira se mueve entre la fuerza arrolladora y una vulnerabilidad soterrada. Es soltera, o "solterona", dirían algunos, y quizá por ello su coqueteo con Carlos —aun sabiendo que está casado con Julia— adquiere un tinte de desafío y de juego de poder. En este triángulo amoroso mide fuerzas, tensa los límites y, aunque al final cede, lo hace desde la conciencia de que su verdadero poder no está en el romance, sino en el capital que maneja. Su relación con Lucho, su ahijado y ayudante, es otra forma de llenar el hueco de la maternidad no ejercida biológicamente. Con él ejerce cuidado, autoridad y complicidad, reafirmando que, para Deyanira, la familia puede construirse también desde los afectos escogidos y no únicamente desde la sangre.

Este nombre carga memoria, porque Deyanira era el nombre de la abuela negociante, la abuela paisa de Camila Toro. *"Poner el nombre de la abuela paterna que nunca conocí al personaje que hacía en la obra, y que mi papá me dijera: 'me contaron que su personaje se llamaba Deyanira, 'créame que ese es un nombre muy bonito, de los más hermosos que hay', fue algo que me dejó en shock. Mi papá no fue a ver la obra, pero le movió algo escuchar ese nombre"*, recuerda Camila. Así, Deyanira se convierte también en archivo de ausencias y memorias familiares, un puente entre lo personal y lo escénico.

El nacimiento del personaje está marcado por un gesto inolvidable: la risa. Todos recordamos cuando Jorge Bernal le pidió a Camila que se riera en un ensayo. Ella lo hizo durante media hora ininterrumpida, mientras el grupo entero la rodeaba y acompañaba en ese trance. *"Todos cuidándola y acompañándola en su risa para luego verla vendiendo las papas"*, cuenta Harold Moreno. Esa risa se volvió el sello de origen: una fuerza vital que abrió la escena y la vida del personaje.

Deyanira es la mujer fuerte del mercado, una constelación de poder económico, deseo, ternura desplazada y memoria afectiva. Su figura encarna la paradoja de un mundo donde el amor y el poder rara vez conviven en equilibrio, pero donde la risa, el trabajo y la astucia permiten sobrevivir y habitar el mercado como territorio de vida.



Personaje Deyanira.

Arriba Camila Toro (2019), Abajo Patricia Fisgativa (2023).

El patriarca Florecido, Don Benito

Benito encarna la figura del patriarca tensionado entre la tradición y la vulnerabilidad. A sus 55 años, es el "dueño" de la familia Flórez, padre soltero de Margarita y vendedor de flores en el mercado. Su autoridad se sostiene en gestos, silencios y frases heredadas del patriarcado, donde —como señala Natalia Orozco— "se escuchan los restos del dicho patriarcal y del relato de la virilidad, de sus acentuados comportamientos de retar al otro" (Memoria, Festival Danza en la Ciudad, 2024).

Benito fue abandonado por su esposa, hecho que fracturó su poder doméstico y desplazó el rol materno hacia Rosario, la tía-matriarca. Esa ausencia femenina lo convirtió en un padre que sobreprotege, no solo por amor, sino también por miedo: teme perder a su hija como perdió a su pareja. Ve en Margarita el rostro de su madre ausente y, por eso, la cuida con celo casi obsesivo.

Su clasismo, alimentado por el oficio floricultor, le impide aceptar a Lucho —un papero huérfano— como pretendiente, pues cree que su "florecita" no merece ser arrancada por unas manos llenas de tierra. Habita un proyecto personal de "mejorar" su familia, incluso soñando con blanquearla simbólicamente. Para Benito, el dilema no es que su hija se case, sino con quién. Físicamente es un hombre mayor, pero capaz de levantarse la ruana para competir en bicicleta si la honra familiar lo exige. Cascarrabias y retador, pone a Lucho a prueba constantemente, midiendo su resistencia y su dignidad. Sin embargo, detrás de la dureza se revela un hombre amable, marcado por la soledad, que entiende la paternidad como un acto de defensa y de legado.

Benito es también un personaje atravesado por la memoria personal. Su nombre corresponde al del abuelo de Arnold Mateus, que desde los recuerdos y la memoria emotiva (Stanislavsk) construyó un personaje que honra a los abuelos ciclistas, a los hombres de mercado, a los patriarcas heridos. *"Mi mamá me decía, después de ver la obra: ahí vi a mi papito, mientras me veía bailar"*, recuerda Arnold.

La interpretación de Arnold Mateus (2019) y de Nicolás Molina (2023) rescata la huella de esos hombres de antaño: figuras duras, pero atravesadas por la fragilidad. Patriarcas que, en el fondo, solo buscan asegurar que su "florecita" tenga un futuro protegido, aunque el precio sea blindar el amor detrás de espinas.



Personaje Benito.

Arriba Arnold Mateus (2019), Abajo Nicolás Molina.(2023)

La niña Margarita, la china Bonita

Margarita es la "china bonita" del pueblo, una joven campesina de 16 años que vive entre la delicadeza de una flor y la terquedad de un tallo que quiere abrirse paso. Creció con la certeza —aprendida y asumida— de que el matrimonio es la meta natural de su vida. Para ella, casarse no solo significa amor, sino ascenso social, validación y seguridad. La suya es una lógica marcada por un horizonte limitado: si no hay otros mundos posibles a la vista, un marido se convierte en pasaporte hacia una "mejor vida".

Su corazón late por Lucho, un papero "sucio e indecoroso" a los ojos de su padre, que considera que su "flor" merece un destino mejor que otro campesino. Este rechazo paterno no es personal: responde a una idea heredada, casi colonial, de "superar" el estado de vida a través de la pareja, aspirando a un amor que también sea inversión social. Pero Margarita no comparte ese cálculo. Está dispuesta a llevarle la contraria a su padre si es necesario: su deseo, más que obediencia, es insistencia.

Interpretada por María Camila Portes (2019) e Ingrid Terreros "Gigi" (2023) Margarita vive entre dos registros: la niña de bien, ordenada y contenida, y la joven que, si se descuida, rompe la vajilla. Su rebeldía se manifiesta en berrinches, en gestos de coquetería y en silencios prolongados mientras deshoja flores pensando en Lucho. A veces parece atrapada en un cuento de Disney, envuelta en la estética del amor romántico, pero bajo esa fantasía hay una estrategia vital: atrapar al amor que huye y convertirlo en compromiso.

En escena, Margarita aparece como un cuerpo de contrastes: la pureza asociada a la flor y la ansiedad de quien quiere volar del nido. Su rutina inicia con un canto, la preparación de un altar como acto simbólico que parece reclamar un lugar en el mundo al encomendar el nuevo día. Tal como describió María Camila Potes, "Margarita es una niña que pierde a su madre… fue arrojada a la tierra y ahí floreció y creció junto a Benito". Ese desarraigo emocional alimenta su necesidad de construir una familia propia, aún a riesgo de repetir los mismos patrones que la han oprimido.

Su relación con Lucho encarna la tensión entre ideal y realidad: para ella, un plan de vida; para él, un amor de juventud sin ganas de ataduras. En esa diferencia, la obra despliega un juego entre estatus, deseo y pertenencia, revelando que para Margarita el matrimonio no es solo amor… es, sobre todo, un valor social.



Personaje Margarita.

Arriba Camila Potes (2019), Abajo Ingrid Terreros Gigi.(2023)

El chino Luchito, el caballito de acero

"El chino Luchito", "el caballito de acero", es un joven boyacense de 18 años que encarna la picardía, la obstinación y el orgullo de su tierra. Huérfano de nacimiento, fue criado por sus padrinos Carlos y Deyanira, con quienes teje lazos de complicidad y cuidado. Carlos es el padre que la vida le negó, y Lucho el hijo que Carlos nunca pudo tener; con Deyanira, la relación es más sutil: la quiere, pero también le provoca una pena silenciosa, pues percibe su soledad y procura acompañarla con esmero.

Lucho, como Lucho Herrera, el ciclista, se construyó entre dos mundos: el de la venta de papa en el mercado campesino —con su rudeza, su olor a tierra y la economía fluctuante que lo caracteriza— y el imaginario del ciclista como estereotipo nacional. En su bicicleta, más que un medio de transporte carga un símbolo de masculinidad y honor: en su universo, "ganar la carrera" es demostrar que se tiene la potestad de conquistar y sostener a una mujer, aún sin saber montar bicicleta. Ese orgullo, casi ritual, lo impulsa a medirse con Benito para probar que es capaz de darle a Margarita lo que "merece"… y mucho más.

Como hombre, Lucho cuenta con la posibilidad social de enamorarse: para su familia eso es sinónimo de honor y de orgullo. Por eso se convierten en cómplices de su historia con Margarita. En lo cotidiano es pícaro, coqueto y conocedor de coplas que enrojecen mejillas y arrancan sonrisas. Tiene un carisma que le facilita abrirse paso, pero también una terquedad que lo empuja a insistir hasta conseguir lo que quiere. Su amor por Margarita mezcla deseo y estatus: A diferencia de ella, no está seguro de querer casarse; prefiere "parchar" y dejar que la vida lo lleve.

El proceso creativo que le da vida a Lucho estuvo marcado por lo que Harold Moreno —el único intérprete que lo ha encarnado— describe como un reencuentro con "el llamado de la tierra y el corazón enterrado en Boyacá". No se trató de buscar repertorios ajenos, sino de escarbar en la memoria corporal y en la experiencia personal para aportar verdad escénica. En escena, Lucho es un cuerpo joven que se mueve con ligereza en el coqueteo, en la risa, en los versos; carga peso en los hombros, en las piernas que empujan la bicicleta, en la memoria de un oficio y en las lealtades que lo atan a su familia elegida. Entre la seducción y la resistencia, Lucho se dibuja como un competidor constante: en la pista, en el mercado y en el amor.





Personaje Luchito.
Harold Moreno (2019 y 2023)

Rosarito, ser mujer un asunto adquirido

Rosario, o "Rosarito" como le llaman en confianza, es una mujer de 45 años que aprendió que ser mujer es una tarea que se asume más por necesidad que por elección. Hermana de Benito y viuda desde hace años, su vida se reconfiguró para ocupar un lugar que nadie le pidió, pero que todos esperaban: el de matriarca, cuidadora y sostén moral de la familia Flórez. Cuando Benito perdió a su esposa, Rosario cerró el círculo doméstico, asumiendo la crianza de Margarita y Alirio, la organización de la casa y la presencia femenina que, en la lógica tradicional, "da equilibrio" al hogar.

Rosario no solo cuida; también negocia, media, acomoda tensiones y teje alianzas invisibles. Su servicio a Benito no es únicamente una cuestión de obediencia fraternal, sino la forma en que se entiende a sí misma como eje de la estructura familiar: une las partes dispersas y vela porque el apellido conserve su valor simbólico. En el trasfondo, late una renuncia: dejó a un lado sus propios deseos y afectos para vivir en función de otros. La fidelidad a su esposo —que mantiene incluso después de su muerte— se convierte en metáfora de su lealtad a un modelo de vida que, aunque pesado, le otorga identidad.

Su fe es un pilar inquebrantable. Rosario acude a misa con la regularidad de un reloj, no solo por devoción, sino porque allí teje redes con otras mujeres de la comunidad, como Julia, su amiga y cómplice. Entre ellas, la frase "el que reza y peca empata" funciona como guiño de resistencia femenina, un reconocimiento tácito de que la moral se negocia tanto como los afectos. En escena, Adriana Rozo encarna a Rosario desde un lugar íntimo: "Rosario se parece a mi abuela Estela, ese es el recuerdo que me permite encarnar a este personaje", manifiesta Adriana. Ese anclaje biográfico dota al personaje de gestos y presencias que no son inventados, sino heredados, y que sitúan a Rosario entre flores y oraciones, sosteniendo la fachada de "mejor familia", aunque los recursos sean escasos.

Rosario es la mujer que sostiene sin ser reconocida, que cierra filas cuando la familia está en riesgo y que habita esa zona gris donde el servicio, la fe y el poder doméstico se entrelazan. Su figura muestra cómo, en *Arrejuntados*, la familia es una microestructura de poder y cuidado, pero también un espacio de renuncias y silencios.



Personaje Rosario.
Adriana Rozo (2019 y 2023)

Tan bueno ser tan raro como Alirio

Alirio, con sus 17 años, es “el raro” del pueblo, el que no encaja en la cuadrícula rígida de las masculinidades rurales. En la voz popular, “se le moja la canoa”, pero más que un secreto vergonzante, es una diferencia que él mismo quiere afirmar. Sin embargo, no sabe cómo decirlo. Rosario, su tía y figura materna, lo resguarda en un clóset protector, convencida de que así lo libra de la crueldad ajena. Ese gesto de cuidado es también una forma de silencio impuesto, una barrera que contiene su deseo de mostrarse.

Inspirado en la Señorita María, la falda de la montaña, bajo la dirección de Rubén Mendoza. —documental sobre la feminidad diversa en el campo—, Alirio encarna la tensión entre identidad y entorno: “también se oye la esperanza de una tierra aromada de (A)lirios que no tengan que cargar con la espina en el corazón” (Orozco, 2024). Su sola presencia en *Arrejuntados* es un golpe a la idea hegemónica de lo masculino, un recordatorio de que en las microestructuras familiares también se disputan las políticas del cuerpo y del deseo.

Hijo de padres ausentes, fue enviado a vivir con sus tíos Benito y Rosario, quienes se convirtieron en sus cuidadores. Este desarraigo temprano cimentó un vínculo afectivo fuerte con ellos, pero también le dio el sello de “hijo enviado”, figura que en la dinámica campesina carga tanto con gratitud como con estigma. Carlos, no disimula su desprecio: lo ve como una carga inútil y lo rechaza por “diferente”.

En el mercado campesino, Alirio, que ha sido *interpretado por Juan Cárdenas (2019) y Estiven Murcia (2023),* esquiva el trabajo con cualquier excusa y más si es por una chicha —su bebida amuleto y líquido de la verdad—, con el que suelta la lengua, dejando entrever verdades que en sobriedad no se atreve a pronunciar. Alirio representa la disidencia que incomoda, la flor que crece en tierra dura, el contraste vivo con la rudeza de los otros hombres. Su corporalidad —más liviana, sinuosa, a veces burlona— y su energía alternan entre la timidez y el estallido provocador. Es un personaje que, como señala el texto *Locas de pueblo, maricas mayores del municipio de Antioquia* (Correa, M. Guillermo 2022), permite confrontar las diferencias entre vivir la diversidad sexual en el campo y en la ciudad, revelando que en el mundo rural ser distinto implica negociar constantemente el derecho a existir.

¡Uy, Loca!



Personaje Alirio.
Arriba Juan Cárdenas (2019), Abajo Estiven Murcia (2023)

Julia, Julia, Julia…

Julia, interpretada por Yulieth Barreto (2019) y Naydú Pulido (2023), es la voz insistente de *Arrejuntados,* la que convierte la cantaleta en arma, escudo y forma de existir. La primera intérprete, Yulieth Barreto, le dio su nombre (Yuli = Juli(a)) y con él, una identidad marcada por la ironía y la resistencia: "Julia siempre decía —comenta Yulieth—: *Carlitos, cómpreme una flor, ya que no me hizo un chino*". Una frase que expone la intimidad del personaje con un humor punzante que le caracteriza.

Su poder está en la palabra repetida y cotidiana; la cantaleta no es solo queja, es un mecanismo de defensa frente a lo que no puede cambiar: la dureza del campo, las limitaciones económicas, la dependencia afectiva. Julia fue casada por acuerdo, no por elección, pero con el tiempo aprendió a amar a Carlos. Sin embargo, ese amor convive con el control: depende económicamente de él, no maneja dinero y vive bajo la jerarquía, mientras observa cómo Deyanira concentra el poder adquisitivo. Carlos, tacaño y reacio, rara vez le da la razón.

El local es su escenario secundario: allí no solo "jode" o vigila, sino que reafirma su lugar en la relación, marcando territorio para que Carlos no se le escape. La rutina de estar con la misma persona por años se mezcla con un miedo profundo a la soledad y la inseguridad de no poder valerse por sí misma. Julia encarna ese pacto implícito del matrimonio: *hasta que la muerte nos separe*, aunque en su caso la separación llegue antes, por la falta de oportunidades y la necesidad de migrar. Su salida final está atravesada por el agotamiento, la escasez y la urgencia de buscar nuevos caminos. Migrante en tránsito, Julia lleva en el cuerpo el conflicto del desplazamiento: salir del campo hacia la ciudad con la promesa incierta de mejores horizontes. Su relación con Rosario funciona como refugio emocional; ella es su confidente, su pañuelo de lágrimas y cómplice para procesar las injusticias de su vida con Carlos.

En *Arrejuntados*, Julia —que tiene 36 años— es la voz que no se apaga, aunque esté atrapada. Un personaje que convierte la queja en coreografía verbal y el malestar en presencia escénica. La cantaleta, más que ruido, es su forma de decir: *aquí estoy, no me ignoren*. Y cuando se va, lo hace con la certeza de que no abandona solo el pueblo, sino también una historia que la atraviesa y que, de algún modo, siempre la acompañará.

.



Personaje Julia.
Arriba Yulieth Bohórquez (2019), Abajo Naydú Pulido(2023)

Martha, la que no necesita apellido

Martha, con 45 años, es un personaje que encarna la resistencia silenciosa frente al mandato familiar y la pertenencia comunitaria. En *Arrejuntados* (versión 2023), interpretada por Angélica Gamba, aparece por primera vez esta figura: un cuerpo sin linaje conocido, una mujer que ha decidido sostenerse sola, dueña de sí misma y de su espacio. Su lugar no está marcado por la sangre, sino por la habilidad de negociar con el momento: "se acomoda al árbol que mejor sombra le dé", reconoce Angélica. Martha se mueve con la astucia de quien sabe leer el clima social del pueblo.

Su fuerza es masculina, directa, a veces ruidosa y deliberadamente incómoda. Atiende borrachos, despacha la chicha y recibe las historias de todos, aunque la suya permanezca en misterio. Estrambótica, maldadosa a ratos, siempre estratégica, Martha se permite la irreverencia de decir lo que nadie quiere escuchar. No es familia de nadie y, sin embargo, resulta imprescindible para que las tensiones entre las familias se hagan visibles.

"Las familias ya estaban armadas, eran guetos cerrados. Siempre tenía la sensación de que yo estaba afuera", dice Angélica Gamba. Así nace Martha: otro negocio, alguien externo, una nueva idea de familia. El personaje también está inspirado en dos familiares de Angélica: una, conocida por su picardía, y otra por vender guarapo —"el mejor que yo he probado", recuerda Angelica. Esa mezcla decanta en la construcción de Martha. En el tejido escénico, su presencia es liminal: está cerca, pero no adentro; convive, pero no pertenece. Esa distancia le permite ser la voz que echa puya, que evidencia conflictos, que destapa verdades con humor atrevido. Protege a Alirio porque reconoce en él una honestidad que los demás esconden, y desprecia las pretensiones de familias como los Flórez, que —a sus ojos— viven de la apariencia. Para ella, Margarita está "englobada" en un amor absurdo, Rosario es demasiado mojigata y Julia vive en un delirio de persecución. Con los hombres es frentera: Benito le resulta indiferente y con Carlos comparte tensión y chicha, midiendo su nivel de poder a partes iguales.

Martha hace un ejercicio de justicia social: si le deben, cobra; si no le pagan, se queda con las apuestas. No lo hace por codicia, sino por memoria de cuentas que nunca se saldaron. En su soledad no hay resignación, sino elección: no cree en nadie lo suficiente como para dejarse cuidar. Y, aun así, su risa, su ironía y su chicha se vuelven puntos de encuentro en un pueblo donde todos están *arrejuntados* solo cuando les conviene.



Personaje Martha.
Angelica Gamba (2023)

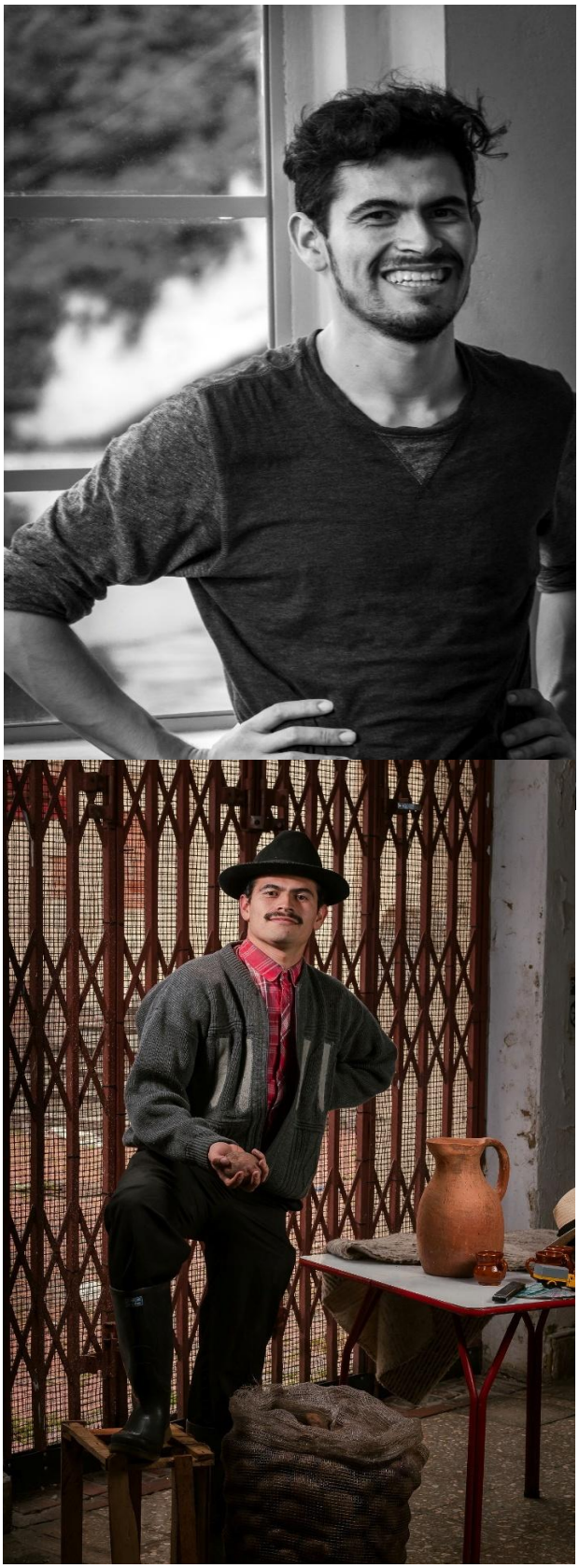
Don Carlos y su camión

El personaje que yo encarno tiene 50 años y se llama Carlos. Representa el epítome del patriarca rural en Arrejuntados: una figura forjada en la fuerza física, el poder económico y la simbología del camión como prolongación de su cuerpo y de su autoridad. En el ecosistema del mercado campesino, Carlos no es solo un vendedor de papa, también es buey-cotero; hombre que ha cargado bultos y abierto surcos. A él le queda perfecta la frase "trabaja como burro". Es además un líder que se desplaza con la seguridad de quien controla el transporte y, con ello, el flujo de mercancías y de personas. Su camión no es únicamente un vehículo: es trono, frontera y arma; un dispositivo de poder que administra con precisión, decidiendo quién sube y quién queda en tierra.

Heredero de una tradición de conducción —literal y figurada—, Carlos ha crecido con la idea de que su papel es guiar, sostener y proveer para su familia, aunque eso implique ejercer un liderazgo que roza lo autoritario. La masculinidad que lo sostiene está atravesada por un golpe profundo: la imposibilidad de tener hijos. Esa esterilidad es su herida secreta y, al mismo tiempo, el motor de su relación con Lucho, a quien adopta como hijo no solo por afecto, sino como una forma de reafirmar su lugar de padre y proveedor. Sin embargo, esa herida también erosiona su autoestima y lo vuelve hostil frente a figuras como Alirio, cuya diferencia y disidencia masculina le resultan incómodas, incluso amenazantes.

En escena, Carlos es el galán de vereda, "muy cotizado por su camión", un hombre pinchado que ostenta su estatus en texturas y colores, aunque conserve las uñas marcadas por el rastrojo y las tripas llenas de tierra. Su relación con Julia, su esposa, está atravesada por una contradicción permanente: la desprecia en público, la interrumpe y decide por ella, pero en lo íntimo reconoce que es su suelo, su base, aquello que lo sostiene, aunque lo niegue. El coqueteo abierto con Deyanira es más una reafirmación de poder que un acto de deseo.

Cuando construí este personaje pensé en una hipérbole de las masculinidades patriarcales que he observado en mi vida. Encarné en Carlos tanto la rudeza del campo como la fragilidad oculta de un hombre que teme perder el apellido y el poder que este le otorga. Carlos es, al mismo tiempo, el buey que sostiene el mercado y el conductor que no suelta el volante, una figura que, como la papa que vende, está marcada por la tierra, por ciclos de siembra, cosechas que se repiten, y por una red de afectos y tensiones que lo atan a su familia… incluso cuando parece que lo único que le importan son las llantas de su camión.



Personaje Carlos.
Nicolás Silva (2019 y 2023)

¿Y quién es ese tal Carlos?



Acción performatica *Carlos un saco de papas*, Maestría en Estudios Artísticos, Facultad de Artes ASAB. 2023

Acción performática Ser un carlos

Este encuentro con Carlos ha sido una reconciliación con lo que me permití y con lo que me negué. Sumergirme en su piel fue aceptar, por momentos, una masculinidad que no soy, que no deseo, pero que reconozco como parte del paisaje social y cultural que me habita. Interpretarlo implicó suprimir gestos que me son naturales, alejarme de ciertos movimientos para estar en concordancia con lo que "un hombre" debe hacer en el folclor. Aunque Carlos siempre ha intentado quedarse en los escenarios de la representación, su figura se ha filtrado en mi vida, él representa la técnica masculina de la danza folclórica escénica que aprendí, pero también es la voz de mi padre, de mis tíos, de mis primos y de varias figuras masculinas con las que no comparto su idea patriarcal. Carlos no reconoce la diferencia porque su mundo se hizo a trancas y mochas, y eso no le permite valorar a quienes patean con la zurda como semejantes. Por eso, pasar por encima de Alirio se vuelve para él algo normal, casi un gozo: porque es raro, porque se murmura que se le moja la canoa. ¡Ay, Carlitos!, si supieras que en tus adentros esa canoa ya ha naufragado.

¿Por qué sostener una masculinidad que no deseo? La respuesta la encontré en la acción performática: habitar a Carlos fue adoctrinar esa masculinidad para estudiarla desde adentro, para presionarla hasta evidenciar sus grietas. No era un ejercicio de imitación, sino de diálogo. Yo hablé con él en movimiento, en la respiración entre cargas, en la tensión de mis manos al cargar el peso de un bulto. Escuché sus silencios en mis rodillas dobladas, en mi torso inclinado, en el olor imaginario del mercado. Carlos me respondió con su ritmo, con sus pausas, con su manera de estar en el mundo. Para hablar con él tuve que aprender a ceder el control: no imponerle un discurso, sino dejar que apareciera en los intersticios, en los silencios entre movimientos. Su historia no se cuenta con frases largas, sino con acciones: el gesto de cargar una papa, el cansancio de la jornada, el brillo en los ojos al imaginar a su familia alrededor de una mesa sencilla.

Carlos y yo somos lo mismo y, al mismo tiempo, tan distintos... Carlos encarna mucho de lo que yo aborrezco, pero que decido poner en escena para evidenciar un contexto y un paisaje que sostienen estas poéticas. Poéticas que el folclor escénico ha ocultado en su afán de construir una imagen correcta de ciudadanía y representación nacional. En él se condensa un saber corporal que llevo entrenando desde niño: la postura erguida, la mirada firme, el paso seguro. Pero también en él habita la dureza, el machismo y la hostilidad que rechazo. ¡Ay, Carlitos!, con su voz pesada, tan tosco, tan desprendido, pero con tantos vacíos, heredero de una estructura machista que le enseñó que los hombres no lloran, que no demuestran afecto y que su estirpe debe sostenerse a toda costa.

La confrontación conmigo mismo fue inevitable. Carlos me enseñó a relajar la rigidez disciplinar de la danza, a sostener su seguridad en escena sin dejar que me devorara, a comprender que los asuntos de género en el folclor se bailan como herencia y en ese sentido deben ser cuestionados. Por eso, su camión, símbolo de poder y control, me obligó a pensar en las estructuras que mueven no solo mercancías, sino también jerarquías afectivas y sociales.

Habitarlo fue la posibilidad de reconocer las heridas en su historia marcadas por la imposibilidad de tener hijos, ese "golpe" a su masculinidad que Robert W. Connell describiría como una amenaza a la organización social del género. Esa herida lo vuelve más humano, más vulnerable, aunque él la oculte bajo la rudeza y el desprecio. Hablar con Carlos no es dialogar con un otro distante, sino mirarme en un espejo que devuelve una imagen desconocida y, al mismo tiempo, profundamente mía. Carlos es más que un personaje de *Arrejuntados*: es un cuerpo vivo que habita el mío, un susurro que se filtra en cada gesto, un recuerdo que me obliga a detenerme y escuchar. La acción performática como territorio donde no hay fronteras claras entre intérprete y personaje permite que ambas presencias se confundan en el sudor, en la

respiración y en la quietud. Cada paso fue una respuesta suya; cada contracción muscular, una pregunta que me devuelve. Carlos no se revela sentado frente a mí, sino en el torbellino de los pasos, en el vaivén de las cargas, en la vibración de las canciones que evocan la plaza de mercado donde respira.

Carlos es mi alter ego, es un personaje que me permite vivir, desde la ficción, el privilegio de la voz fuerte, del mando, de la centralidad… para luego devolverlo a escena como espejo y denuncia. En ese vaivén, entre la papa y la flor, descubro que la performatividad no solo me sirve para representarlo a él, sino también para transformarme a mí. Al habitar al personaje, se produce un efecto rebote: la representación enseña, cuestiona y abre un espacio para que la subjetividad del artista brote y reverdezca, porque, al final, sin flor no habría papa.



Acción performatica *florecer a Carlos*, Maestría en Estudios Artísticos, Facultad de Artes ASAB. 2023

Para mí, luego de *Arrejuntados*, la creación colectiva es un abrazo que se entreteje, una trama que sostiene. Un tejido fuerte que refleja también el trabajo interdisciplinar de cada uno y cada una de los participantes.

Es un aprender–enseñar y un enseñar–aprender constante: aprendemos de todos y nos enseñamos todo el tiempo.

Somos apoyo en medio del caos, porque el trabajo colectivo también puede ser caótico.

Estiven Murcia, Intérprete-creador de Arrejuntados 2023

Un cuento que sus secreticos guarda
oh ya ya y si la guabina

Reel Arrejunta2 2019
Reel Arrejuntados 2023

Arrejuntados está compuesta por 20 escenas, donde en cada una emerge un personaje que se vuelve eje, sosteniendo la narrativa del mercado como un espacio vivo. En este sentido, dentro del proceso, "el bailarín diseña y construye la dramaturgia" (Jorge Bernal, 2023). Por eso los intérpretes no actúan el campo como paisaje externo, sino que lo encarnan desde la primera escena, que "nos adentra en los ritmos circadianos que orientan la vida cada día. Allí los cuerpos danzantes convocan el amanecer, el despertar como un ritmo que toma tiempo para abrir y desplegar la luz y, con ello, el pecho. Sus columnas vertebrales son curvas que construyen una relación poética con el abajo; con lo que no vemos en la escena y, sin embargo, está presente todo el tiempo: el suelo, la tierra" (Natalia Orozco, Memoria, Festival Danza en la Ciudad 2024).

A lo largo de la obra, el camión, las papas, las flores, la chicha y los cuerpos se cruzan como fuerzas simbólicas que marcan jerarquías, afectos y tensiones. Estos elementos se evidencian en la coreografía, en la insistencia sobre la idea del dinero y en la apuesta, grandes focos que sostienen la historia donde los personajes siempre están en duetos, tríos y coros, y es solo hasta "el final cuando aparece un pensar solitario…" (Natalia Orozco, *Memoria, Festival Danza en la Ciudad* 2024).

Venga y le cuento el cuento…



Arrejuntados 2023. Plaza de las cruces. Apuesta Lucho y Benito. Martha de réferi. De izquierda a derecha. Harold Moreno, Angelica Gamba y Nicolás Molina.

Caminatas

Al fondo, una música suave de torbellino comienza a abrir el aire. En contraluz, aparecen unos cuerpos caminando, dejando ver, poco a poco, lo distintos que son entre sí. La luz se va desplegando, revelando sus siluetas, que muy despacio encuentran su lugar en el espacio… sin saber que ese será también el lugar de su final.

Cuatro cuerpos se instalan en cuatro espacios distintos, entregados a las acciones de su cotidiano: amanecer en sus casas, vivir en simultáneo, conectar historias sin proponérselo. Se trenzan. Se desperezan. Se lavan la cara. Saborean el primer sorbo de café de la mañana. Antes de salir, sacuden la ropa, como comprobando que todo está en orden.

Poco a poco, comienzan a reconocerse y a encontrarse en la Y de la vereda. Falta alguien. No están completos. Deyanira no ha llegado al punto de encuentro. Entonces, en una pequeña procesión, comienzan a caminar hasta recogerla en la puerta de su casa.

Mientras tanto, la niña Margarita prepara su altar y se encomienda para el día que empieza. Esa plegaria inicial resuena, invisible, en todos. Y así, juntos, se desplazan hasta ocupar su posición de inicio a una danza de labor.

Danza de labor

El espacio se divide en tres. Es el momento de reconocer a las tres familias: los *paperos*, los *Flores* y Martha, que instala sigilosamente su negocio de chicha.

Los *paperos* arrean el buey, abren el surco y siembran con fuerza. Su labor es pesada, sus movimientos son toscos, directos a la tierra, con el peso del cuerpo empujando siempre hacia abajo. Rastrojean, arrancan la hierba, cargan el bulto y vuelven a empezar, una y otra vez.

Mientras tanto, los *Flores* riegan con cautela, cortan con elegancia y tratan con delicadeza. Ellos son la flor, pero también son la tijera: quienes cuidan y quienes son cuidados. Sus gestos son ligeros, suaves, llenos de aire. Contemplan, limpian, envuelven y adornan, como si el tiempo en su parcela transcurriera en un soplo de viento.

La escena es una pantalla dividida: ambas vidas suceden en simultáneo. Y, en un tercer plano, Martha prepara su chicha con paciencia, dispuesta a congregarlos, a ser el punto de encuentro y el alivio fresco que corone la jornada.

Mercado

Al terminar la jornada el mercado se instala con su alboroto característico y la configuración del espacio cambia por completo. Rosario barre con esmero para abrir el paso a los locales, que se van alineando uno junto al otro, como dos familias reunidas, pero, como dice el dicho, "cada burra en su estaca". El puesto de chicha cobra vida: Martha acomoda sus botellas y vasos, y la gente comienza a llegar, algunos para comprar, pero la mayoría para pedirle fiado.

Las vidas empiezan a cruzarse. Carlos y Julia visitan a Margarita y Benito, mientras Rosario y Alirio se acercan al puesto de Deyanira y Luchito. En medio del ajetreo, nadie parece notar que Margarita y Luchito ya se están mirando, regalándose los "buenos días".

Julia le pide a Carlos que le compre una flor. Carlos, calculador, le regatea a don Benito y promete volver más tarde. Alirio, anda pegado a las enaguas de su tía Rosario, mientras ella hace un acuerdo con Deyanira. Luego se cruza con Julia y entablan una conversación de adultos, de esas que Alirio no debería escuchar. Carlos, al descubrirlos, interrumpe con firmeza; no le parece bien que Julia hable de más. Para disipar la tensión, propone que se pongan a bailar, y en un instante se arma un bailoteo entre Rosario, Julia, Martha, Alirio y el propio Carlos.

Los demás siguen vendiendo y atendiendo clientes, mientras Luchito y Margarita aprovechan cada momento para lanzarse miradas cómplices. Como un torbellino, el baile comienza a atraer a todos, un círculo magnético que los envuelve en un movimiento constante. Poco a poco, todos acaban en el centro, regalándose el primer abrazo colectivo del día: un abrazo de *Arrejuntados*.

En ese remolino festivo empiezan a revelarse sus personalidades, las pequeñas historias que cada uno guarda. Hasta que el círculo llama al centro al joven Luchito y a la niña Margarita. Entre pasos suaves y palabras apenas susurradas, se acercan más… y Margarita, con una sonrisa tímida, le entrega a Luchito un regalito, un camión.

El camión

Mientras Luchito estrena su nuevo regalo, jugando entre los guacales y los bultos de papa, la pobre Julia, como siempre, está en la esquina, sentada, esperando a que Carlos llegue a recogerla. Por fin, a lo lejos, se divisa el infame camionero. Cuando llega Julia le reprocha y, él

con un gesto brusco, le dice que se suba rápido. Ya en la cabina, empiezan a conversar, y el motor ronronea el inicio de su travesía.

Lo que parecía ser una cita entre los dos pronto se transformó en un viaje colectivo. En la primera esquina se sube Deyanira, esa querida y odiada Deyanira, con su sonrisa que guarda toda la picardía. En la siguiente, aparece don Benito acompañado de su hermana Rosario y su sobrino Alirio. El camión se llena de saludos, risas y movimientos torpes para acomodarse. En medio del bullicio, alguien nota que la despistada de Margarita se ha quedado atrás, y la suben de un envión, entre empujones y carcajadas.

Ver a Margarita se convierte en el pretexto de Carlos para lanzarle a Julia un comentario punzante sobre por qué no tuvieron hijos. Pero Martha, que no puede quedarse callada, le hace saber que esa no es la verdadera razón. Carlos, incómodo, esquiva el tema abrazando a Julia y pidiéndole un beso para romper la tensión que el camión entero parece contener.

Deyanira, incómoda con la situación, interrumpe con un grito:

—¡Pare, pare!

Todos voltean a mirarla.

—¿Qué pasó? —preguntan al unísono.
—Se cruzó el perro de los Suárez —responde sin titubear.

Pero evidentemente no había ningún perro. Alirio, con la inocencia que lo caracteriza, le pide a don Carlos que si pueden subir al perro al camión. Carlos, que no soporta al muchacho, responde de inmediato que no, que le va a llenar de pulgas el camión.

Molesto con la situación, Carlos pisa el acelerador, tomando curvas a diestra y siniestra, recordándoles a todos que ese es *su* camión y que él decide cómo se maneja. Apenas baja la velocidad, Margarita, pálida, asoma la cabeza desde el fondo y pide una bolsa porque está a punto de vomitar. Esa es la señal para que el viaje llegue a su fin.

El triángulo amoroso

Mientras Margarita se recupera de su mareo, Carlos intenta contentar a Julia. La invita a bailar y, entre pasos lentos, buscan un momento de conversación íntima. Pero, como suele suceder, Deyanira se cruza en su camino. Entre Carlos y Deyanira vuelan miradas rápidas, fugaces, que

dicen más de lo que deberían. Carlos y Deyanira hacen todo lo posible para que Julia no se percate… pero todo el pueblo lo sabe, todos lo ven.

Julia, que gira y gira en sus ideas, parece distraída, como si buscara perderse en la música para esquivar la sospecha. Sin embargo, también lo sabe. Y entre esas vueltas, en algún momento, los sorprende muy cerquita, ¡demasiado! Carlos, maestro en evadir, cambia de tema y de tono; le promete amor eterno, le entrega por fin la flor que Julia siempre había pedido.

La escena es un espectáculo para los demás: Julia dando cantaleta, Carlos suplicando perdón mientras sostiene la flor como si fuera un salvavidas. Julia, cansada de sentir que él pasa por encima de ella, apenas contiene las ganas de hacerle tragar la flor allí mismo, pero las ganas le pueden.

Los enamorados

En contraste con la disputa constante de Julia y Carlos, un amor que parece gastado por el tiempo, la escena se detiene. A lo lejos, casi como en otro mundo, Luchito y Margarita conversan, envueltos en una calma que no existe en el resto del mercado. Hablan y sueñan sobre su amor, dibujando futuros que apenas caben en palabras.

Luchito, con timidez, le agradece el regalo que le trajo y confiesa que se siente avergonzado por no haberle llevado nada a cambio. Margarita, con una sonrisa dulce, le responde que no hay afán, que lo único que espera es que algún día la lleve como copiloto, haciendo así una declaración directa.

Margarita

Todo el pueblo empieza a girar en torno a Margarita y Luchito: algunos celebran su amor, mientras Benito está que se revienta de la rabia por verla coqueteando con el “mugroso” del papero. Sin pensarlo, la agarra de una oreja y se la lleva al local, mientras Rosario le pide que se calme.

Pero el amor es más fuerte que cualquier regaño. Desde la distancia de su puesto, Luchito —que carga un bulto de papa— se toma un instante para cantarle a Margarita. Ella lo mira a lo

lejos, y Alirio, que se percata de todo, empieza a ser cómplice. Entre cantos y miradas, el amor brota y se dibuja un puente invisible entre ellos… hasta que un grito de Benito lo derrumba.

Ahí comienza el complot. Alirio y Rosario le hacen el cuarto a Margarita para que se escape hacia el local de los paperos. Mientras tanto, Carlos —que aún se recupera de la hemorragia nasal que le provocó Julia al hacerle tragar la flor— se deja consentir por Deyanira y se esconde en el puesto de Martha. Desde allí observa cómo Margarita camina hacia el local de las papas y decide interceptarla, pensando que, si la acompaña, servirá de "pararrayos" para que Julia no lo regañe más.

En medio del ajetreo, los Flórez preparan el pedido para el matrimonio de la señora Gertrudis. Alirio lee la lista en voz alta y, cada vez que por error pronuncia la palabra *Margarita*, Benito recuerda que su hija no está en el local y comienza a gritar su nombre. Con cada llamado, Margarita corre de vuelta, intentando que su papá no se entere de que estaba con el indeseado de Lucho.

En una de esas escapadas, Martha la toma del brazo y le habla con firmeza: le pide que estudie primero, que no se enrede con "pendejadas" y que ese muchacho no le conviene. Aun así, todo el pueblo termina haciéndose cómplice, acercándose poco a poco al puesto de los Flórez. Los últimos en llegar son Julia y Carlos —él todavía con el taco de papel en la nariz— y Julia manifestando su desacuerdo: para ella, que Margarita y Lucho estén juntos "es buscarse problemas".

Con su habitual picardía, Martha suelta un grito:

—¡Oiga, Benito, y su Margarita?

Le recuerda así que su hija no está cerca. Y, efectivamente, a lo lejos se ve a Margarita riendo y conversando con Luchito. Todo el pueblo intenta distraer a Benito mientras alguien corre a avisarles a los enamorados que huyan. Martha, por su parte, acompaña a Benito a buscar a Margarita y aprovecha para echarle más leña al fuego.

Finalmente logran sacar a los dos del local de las papas, donde estaban conversando, y en la confusión todos terminan metidos en el alboroto. Las miradas vuelven a centrarse en los tortolitos, mientras varios tratan de impedir que Benito se acerque. Él, incapaz de contener su rabia, comienza a empujar a la gente, que le responde con excusas: que si quiere un tintico, que si le preparan un caldito de papa… Hasta Alirio le roba el sombrero para distraerlo, pero su tío lo pone en cintura.

Asustado, Alirio señala a los culpables:

—¡Allá está Margarita, besándose con Lucho!

Benito llega como un rayo, empuja al joven papero y lo aparta de su "florecita". Carlos salta de inmediato a defenderlo, advirtiéndole:

—Con el chino no se meta.

Se arranca el taco de papel de la nariz y se le enfrenta, mientras Julia intenta calmarlo y Deyanira esconde a los dos enamorados.

El reto

Don Benito ya no aguanta más y, con voz firme, le dice a su hija:

—Margarita, se me viene ya para acá… Cuento tres, y voy en dos y medio.

Deyanira, intentando calmar la tensión, piensa que lo mejor es llevar a Margarita donde su padre. Pero, antes de que lo haga, el joven Luchito se adelanta y le pide a don Benito:

—Permítame una palabrita.

Benito, sin perder la oportunidad de subestimarlo, le lanza una mirada burlona. Deyanira interviene para defender a Lucho, pero antes de que la discusión se convierta en un enfrentamiento entre ella y Benito, Luchito pregunta con serenidad:

—¿Qué se le ofrece, don Benito?

Benito responde con desdén:

—Que no me mire a mi chinita con ojos de buitre. Además, póngase la mano en el pecho: ¿usted sí tiene con qué darle la vida que ella se merece?

Luchito, sin titubear, contesta:

—Sí, señor. La que se merece… y mucho más.

Margarita, con una sonrisa firme, reafirma:

—¡Sí! ¡Mucho más!

Benito no se queda atrás y, con tono retador, sentencia:

—Si a mi Margarita quiere visitar… esa loma debe cruzar.

El reto queda claro: una carrera en bicicleta. Deyanira, entre preocupada y divertida, le recuerda a Lucho que él no sabe montar bicicleta. Pero Lucho ignora la advertencia y sella el pacto:

—Palabra de Lucho Alberto.

—Palabra de Benito Flores.

Así queda cerrado el acuerdo: una carrera que decidirá la disputa por el amor.

Caballito de acero

El pueblo entero se convierte en testigo del peculiar entrenamiento que llevan Benito y Luchito para la gran carrera.

Benito, con sus achaques y resoplidos, es entrenado por Rosario, que lo hace pasar por debajo y por encima del perrero, como si estuviera en plena feria. Desde las esquinas se escuchan las burlas:

—Ese pobre viejo ya no puede ni con la conciencia.

Mientras tanto, Luchito, que en su vida había montado bicicleta —porque lo único que ha hecho siempre es trabajar—, recibe un entrenamiento exprés de su madrina Deyanira. Ella lo agarra por el cuello para mantenerlo en equilibrio y, con la paciencia de quien enseña a un ternero a caminar, le exige que aprenda en tiempo récord. Además, lo pone a cargar bultos para que saque fuerza en esas patas, porque en la carrera no hay tiempo para flojeras.

En uno de esos entrenamientos, cuando Luchito por fin logra pedalear sin caerse y se lanza a su primer paseo triunfal, termina estrellándose de frente con don Benito y le tumba un guacal con el que el viejo estaba practicando. Más motivos para que el suegro en potencia lo odie con pasión. Los dos se quedan mirándose como gallos de pelea, afilando el ánimo para la hora de la verdad.

El chismerío en el pueblo no para. Martha, entre risas, pone las reglas claras:
—Si Lucho gana, tiene la oportunidad de salir con Margarita. Si gana don Benito… que se

olvide de esa flor. Y así, llega el día esperado. Don Benito aparece pedaleando una monareta, saludando como si fuera el campeón del pueblo. Algunos lo miran sorprendidos por lo jovial que parece, y otros no pierden la ocasión de burlarse.

La carrera del siglo

Todo el pueblo está en vilo. El narrador anuncia el momento esperado: Luchito y don Benito se enfrentarán por el amor de Margarita. A lo lejos, se ve la meta adornada con una cinta tricolor que se ondea como promesa de gloria. En una esquina, descansan las dos bicicletas listas para arrancar. Al disparo, se lanzan como flechas. Mientras tanto, en el local de las flores, Deyanira, Martha y Margarita están pegadas al radio, tratando de escuchar cada detalle. Quieren oír, quieren comentar, quieren gritar… y todo al mismo tiempo. Afuera, el joven Lucho y el viejo Benito pedalean codo a codo en la carrera que ellos mismos provocaron.

El "Flaco" Flórez —como le decían a Benito en sus tiempos de ciclista— pedalea con oficio y sin mucho esfuerzo. Luchito, bautizado por el pueblo como el *caballito de acero*, avanza a todo galope, decidido a no dejarse. En mitad del recorrido, el narrador interrumpe para agradecer a *Chicha S.A.*, patrocinador oficial de la carrera. Martha, desde el local de los Flórez, saca pecho: su negocio es el que ha hecho posible semejante evento.

La meta se ve cerca. Luchito y Benito lo dan todo. En la línea de llegada, Alirio alienta a su tío y Carlos a su ahijado. Y justo en ese momento, en el local de los Flórez… ¡Se va la luz! La radio se apaga y la señal se pierde. Nadie sabe quién gana.

—¡Traiga las pilas! —grita Margarita, pero es tarde. Las tres cierran el local y salen corriendo hacia la plaza central del pueblo. Llegan justo para la premiación. Suena el himno nacional y Benito sube al pódium como gran ganador. La tricolor se iza y un listón con los colores de Colombia cae como si lo trajeran dos pajaritos para coronar a Benito, cual banda presidencial.

Benito sonríe con el orgullo inflado y se dispone a dar su discurso. En la multitud, los comentarios se cruzan: Carlos reclama que le empujó al ahijado justo en la línea de meta; otros festejan la victoria del viejo. Pero Benito, entre tanto alboroto, reconoce el esfuerzo de Luchito. Y, para sorpresa de todos, le concede permiso para que salga a comerse un heladito con su chinita.

—Eso sí —le recuerda Carlos—, que en este caso la premiada es Margarita.

La chicha

Martha, cómplice del romance, les envía a los enamorados una botella de chicha para que festejen su cita autorizada. Luchito y Margarita brindan, se ríen, y dejan que el dulzor fermentado les afloje la lengua. En medio del momento, Alirio, sin perder oportunidad, se sienta en el local de Martha y pide su propia botella de chicha.

Mientras tanto, Julia y Carlos, que se ven reflejados en la juventud de Margarita y Lucho, se abrazan recordando su propio amor de otros tiempos. Pero el efecto de la chicha se apodera de Margarita, y sin pensarlo empieza a hablar de matrimonio. Luchito, al escuchar la palabra prohibida, siente un escalofrío y busca por dónde escapar… pero ya es tarde: el rumor de boda corre por todo el pueblo. En cuestión de minutos, todos los rodean como si fueran una iglesia, viendo en ellos un amor que *debe* concretarse. Carlos, contagiado por la euforia, propone un brindis para unir ambas familias. Y así, sin más, se arma una fiesta. La música suena, los pies se mueven, y Alirio bebe chicha directamente de la botella mientras observa cómo la plaza se llena de risas y giros.

Aun así, Carlos no suelta su vena de negociante y por eso no abandona su puesto de trabajo. Julia, con ganas de entregarse a la fiesta, protesta.

—¿Cómo va a ser posible que uno priorice la parranda antes que el trabajo? —le responde Carlos—. Como si nos pagaran por bailar.

La fiesta sigue subiendo de tono. Ya con la chicha en la cabeza, la gente se reta a pasar por debajo del perrero, como en el limbo, probando quién aguanta más sin perder el equilibrio. Entre baile y reto, Deyanira jala a Carlos hacia la pista. Julia, distraída recogiendo un bulto, al levantar la vista lo ve, descarado, brindando con medio pueblo y pegado a Deyanira.

—¿No fue usted la que me pidió que saliéramos a bailar? —le dice él, sin inmutarse—. Pues eso estoy haciendo.

El pueblo se queda en una situación incómoda, pero la fiesta no se detiene. Julia, con la sangre hirviendo, mira cómo todos le bailan en las narices. Carlos se convierte en el alma de la rumba, animando a todos… hasta que Julia, con un berrido que silencia la música, anuncia:

—¡Se acabó esta joda!

Ella hablaba de la fiesta, pero en el fondo se refería a todo.

¡Uy Loca!

Alirio irrumpe después del grito de Julia y todos se dan cuenta de que las botellas de chicha que se ha tomado ya le han hecho efecto. El muchacho, completamente borracho, empieza a tambalear y a poner cara de urgencia. Carlos, que es el primero en notar la situación, lo agarra por los hombros y lo lleva de un lado a otro buscando un lugar donde pueda vomitar. Pero el pobre Alirio, sin medir consecuencias, decide hacerlo justo encima de un bulto de papas.

El olor se esparce por todo el mercado. Algunos se tapan la nariz, otros revisan las botas para asegurarse de no haber pisado el reguero. La escena provoca risas nerviosas y gestos de asco por igual. Con el avance de la borrachera, los movimientos de Alirio se vuelven cada vez más delicados, como si estuviera en otra sintonía.

—Esa flor le salió con el tallo torcido —comenta Carlos en voz baja a Rosario, mientras observa cómo el joven, luce un chal sobre los hombros, camina como en pasarela, atrayendo todas las miradas. La mofa no tarda: algunos se liman las uñas con exageración, otros se arreglan el pelo o se acomodan el busto para imitarlo. Entre risas, le dicen al unísono:

—¡Uy, loca!

La burla se transforma en coreografía del rechazo. Bailan a su alrededor, giran en su entorno, hablan a sus espaldas. Alirio, sin inmutarse, se suelta el cabello y, cada vez más, parece una estrella de pop en medio del mercado. Lo empujan, lo jalan, lo despeinan, lo marean… hasta que, agotado y abrumado, termina desplomándose en el suelo.

Los pensamientos de Alirio

Alirio empieza a desvanecerse y todos corren a sostenerlo.
—¡No lo coja tanto! —advierte Carlos—. Por eso fue que lo malcriaron.
Martha, preocupada, pide que le den aire, y la imagen que se forma es como una pintura viva: Rosario sosteniendo a Alirio alude a la Virgen María acunando a Jesucristo recién bajado de la cruz. El mercado entero queda en silencio, observando su dolencia.

En ese instante, se abre un espacio íntimo para escuchar la voz interna de Alirio:
—¿Lirio? ¿Alirio? —se pregunta—. Tal vez estaba destinado, desde mi bautizo, a ser semejante flor.

El pensamiento le crece por dentro como un susurro que se atreve a decirse:

—Ya untado el dedo, untada toda la mano… ¡qué hijuemadres! —se dice a sí mismo, sintiendo que quizá ha llegado el momento de hacérselo saber a toda la familia.

Alirio se reincorpora lentamente y recupera la conciencia. Rosario le habla con firmeza y ternura:

—No le ponga cuidado a lo que digan los demás. Allá arriba —señalando el cielo— hay alguien que todo lo ve, y para Él todos somos iguales.

Benito asiente, apoyando las palabras de su hermana y dice:

—Si mijo, con todo y todo, la familia es la familia… y la familia se cuida.

Los Flórez se abrazan, recordándose que están para sostenerse mutuamente. Pero Rosario, práctica como siempre, rompe el momento diciendo:

—Pero igual tiene que trabajar.

Porque el trabajo siempre está por delante.

El mercado no está dando

Todos vuelven a sus locales. Los paperos tratan de lidiar con el vómito que dejó Alirio, porque el olor es insoportable. Entre el asco y el altercado que esto provoca, la familia empieza a reflexionar: el mercado no está dando.

—Lo mejor es vender —dice Julia.

—¡Imposible! —responde Carlos—. No pienso vender el local.

Desde el local de las flores, Margarita comenta cómo hasta las flores se marchitan, y la conversación deriva en la misma conclusión: aunque trabajan sin descanso, la plata nunca se ve.

Martha, desde su soledad, sentencia:

—Estoy muy jodida… Lo peor que he hecho es fiar y fiar. Nadie me quiere pagar, y yo no vivo del aire. Ya no me alcanza ni pa'l arriendo.

En el local de los paperos todavía queda el rezago de la fiesta anterior. Deyanira decide enfrentar a Benito para que le pague el bulto que vomitó su sobrino. Pero Benito le responde que no tienen plata ni para ellos, y que no le va a pagar. Sin más, Deyanira se cobra por derecha y arranca una flor.

Martha, que tiene ojos en todas partes, se da cuenta y llama a Benito para advertirle que lo están "robando". Se instala una discusión: Deyanira dice que, después de todo lo que pasó, mínimo se merece esa flor; Benito insiste en que es un producto que no ha sido pagado.

La discusión, que empezó entre dos, ahora es de todos. Para resolver, Deyanira decide darle una papa como modo de pago por la flor.

—Pero no es cualquier papa —le dice a Benito.

Las familias opinan sobre este intercambio.

—Estamos juntos, pero no revueltos —aclaran Deyanira y Benito.

—Ustedes más revolcados, ¿pa' dónde? —lanza Martha.

—Es una flor por una papa —recuerda Carlos.

—Entonces pase el bulto —responde Rosario, dejando claro que una papa no paga la flor.

La discusión sube de tono. Hasta que suena un berrinche de Margarita, llamando a la paz… pero más por interés propio, porque ve peligrar su matrimonio. Sin embargo, todos reclaman que el matrimonio se cancela, y Margarita insiste en su berrinche

Guabinas

Luchito intenta calmar a Margarita para que baje el tono de su protesta, mientras el pueblo entero mantiene la oreja parada, atento al chisme que corre entre ellos dos. Martha, siempre cerca de todo, suelta una bomba: que es imposible cancelar el matrimonio porque *Margarita está embarazada*.

La noticia cae como baldado de agua fría, sobre todo para Carlos y Benito. El rumor se expande como pólvora: hablan las familias entre sí, las mujeres cuchichean en corrillos, los hombres comentan aparte, los adultos especulan… pero nadie se acerca a preguntar directamente a Margarita o a Lucho si aquello es cierto. En un momento, Julia y Carlos discuten el asunto

mientras toman chicha. Si el embarazo es real, Carlos prefiere ahogar las penas en el jarro antes que pensar que Luchito "se tiró la vida".

Mientras el pueblo sigue conmocionado, en una esquina Benito y Deyanira debaten sobre la verdadera riqueza del campo. Benito sostiene que está en la tierra; Deyanira, que el poder está en la plata. Para probarlo, saca un fajo de billetes y lo agita:

—La riqueza del campo está aquí —dice—, en lo que se produce y se vende.

Benito, como un zorro viejo, aprovecha un descuido y le arrebata el fajo de billetes. Sale corriendo por el mercado, riéndose y haciéndole fieros a Deyanira. Ella va tras él, y el pueblo entero observa dividido: unos hacen barra a Benito, otros a Deyanira. En medio de la persecución, ambos chocan con el centro de operaciones donde están todos, dispersando gente y mercancías. El dinero vuela y las miradas se concentran en él.

Deyanira intenta negociar:

—Le doy este sombrero a cambio de la plata.

Pero Benito, encariñado con el botín, se niega y lo usa como trofeo. Hace girar a Deyanira, le pega en la frente con los billetes y se burla de su astucia fallida. Don Benito regresa con los suyos para celebrar "la jugada", mientras Deyanira, desde la esquina, se arma de valor. Aprovecha un descuido, se le acerca por sorpresa y le arranca el dinero de las manos. Martha, siempre calculadora, al ver que los Flórez pierden los billetes se pasa inmediatamente al bando de los paperos para celebrar su victoria. Ellos, eufóricos, le cantan a los Flórez con tono de sátira, dejando claro que ahora el poder es suyo.

El ambiente se tensa: hay empujones, señalamientos, reproches… hasta que Martha interviene para recordarles que, en este mundo terrenal para todos los problemas, hay una solución ¡chicha!

Torbellino de juegos

Los paperos, eufóricos por haber humillado a los Flórez y tener el dinero en su poder, no notan que por un costado don Benito se les acerca para arrebatárselos. En el primer intento, Deyanira reacciona más rápido y esquiva al viejo Flórez. Los paperos celebran la torpeza del contrincante, pero Benito, persistente como siempre, lanza un segundo zarpazo… y esta vez logra quedarse con los billetes.

Los Flórez celebran su recuperación, mientras los paperos se lamentan. Todo vuelve a girar en torno a Deyanira y Benito. Entonces Benito propone un juego: esconder el dinero en una de sus manos y, si Deyanira adivina dónde está, se lo queda; si no, seguirá siendo suyo.

Luchito, desde lejos, le sopla a su madrina:

—Está en la izquierda.

Entonces Deyanira elige la derecha, porque lo que tiene de terca lo tiene de astuta. Cuando Benito abre esa mano… no hay nada. El viejo Flórez se burla de la "torpeza" de Deyanira.

Carlos, indignado, reclama que le den otra oportunidad. Benito acepta y le tiende las manos. Carlos señala con seguridad una de ellas, pero Benito abre la otra y no hay nada.
—¡Pero le dije que era en esta! —protesta Carlos.

Benito abre la mano señalada y repite:

—Aquí tampoco estaba.

Carlos pierde la paciencia y empuja a Benito, encendiendo un nuevo enfrentamiento entre las dos familias, a punta de palabras y empellones. En ese momento, Rosario atraviesa el tumulto como Moisés partiendo las aguas, separando a los bandos. Con una sonrisa orgullosa, exhibe los billetes que su hermano le había entregado en un truco de magia donde ella fue la asistente estrella. Martha se le pega al instante, celebrando y llamándola "mi comadre de toda la vida".

Los paperos critican a Rosario, acusándola de rezandera hipócrita: "el que reza y peca, empata", murmuran. Entre insultos y reproches, se maldicen mutuamente por tener que verse a diario en el mercado.

Rosario se planta frente a Deyanira, la mira con picardía, coloca el sombrero a la altura del pecho y, seduciéndola con los billetes, le susurra:

—Si los quiere… venga por ellos.

Deyanira, sin pensarlo, salta de un solo movimiento, pero Rosario esconde el dinero en un instante. Entonces Deyanira señala a los paperos para que rodeen a los Flórez. En el centro del mercado, los Flórez apilan los sombreros, escondiendo el fajo en alguno. Luego los paperos interrogan a cada uno: revisan bolsillos, esculcan, preguntan sin descanso.

Mientras tanto, Martha le hace gestos a Deyanira y le insinúa que Margarita está sola y que, tal vez, ella tiene el dinero. Deyanira se aproxima, pero Margarita, tranquila, le asegura que no lo tiene. La tensión crece. Los Flórez colocan los sombreros en el suelo, imitando a esos feriantes que esconden una pelotita bajo uno de ellos. Los paperos, sin darse cuenta, caen en el juego y empiezan a apostar mentalmente por dónde puede estar la plata. Rodean los sombreros, inspeccionan uno a uno, hasta acorralar a los Flórez en una esquina. Cada papero toma un sombrero… y se encuentran que al levantarlos no hay nada.

La apuesta

Deyanira, cansada del jueguito que los Flórez han armado, decide plantarse frente a Benito:
—¡Devuélvame la plática!

Benito, sin perder la oportunidad de pincharla, le responde:

—Primero devuélvame la florecita.

Julia interviene desde un costado:

—¡Pues reciba la papita!

Martha, que siempre busca la manera de enredar y desenredar las cosas, propone la solución definitiva:

—Esto se arregla con una apuesta: una chicha… y una baladita.

El murmullo recorre el mercado. La decisión está tomada: el asunto se va a disputar bailando.

Los papas miran retadores a los Flórez:

—Ahora sí van a saber lo que es untarse las manos de tierra.

Los Flórez, sin amilanarse, responden:

—Como si espinarse fuera facilito…

Cada familia empieza a alardear de las fortalezas de sus integrantes. Carlos presume el *swing* de Deyanira y cómo mueve la chocosuela, pero Julia lo calla en seco:
—¡Calle la jeta Carlos! Sabrá usted que es bien tieso pa' todo… —y, de paso, deja caer la indirecta de que ni "para aquello" sirve.

Los Flórez sacan pecho con Rosario.

—Santurrona, pero lo mueve bueno —dice Alirio con picardía—. ¡Baila hasta los coros de la iglesia!

Martha, cansada de tanta lengua y poca acción, saca su sombrero y anuncia:
—Pongan el dinero.

Ella se instala como árbitro. Cada familia toma su esquina del improvisado cuadrilátero. El ambiente se tensa, los cuerpos se preparan… y la pista está lista para la gran contienda de bailoteo.

Al son que me toquen, ¡gano!

Suena la campana y, con ella, irrumpe un son que pone a todo el pueblo a mover el cuerpo. Carlos y Benito hacen girar a sus respectivas parejas, buscando impresionar.
—Acuérdese que esto es por plata, ¡así que muévalo! —le susurra Carlos a Julia, que junto a Rosario lleva el ritmo con fuerza y cada vez que tienen oportunidad, ambas aprovechan para lanzarle un "golpecito" disimulado a la familia contraria. Julia y Rosario, encendidas, jalan a Benito y a Carlos al centro de la pista para ponerlos a *surrunguear*. Martha, que hace de árbitro, se mete en medio para recordarles que esta es una competencia en paz… y sin contacto físico. Decide entonces evaluar pareja por pareja. Los primeros son los paperos: Carlos hace girar a Julia hasta que se le levantan las enaguas, y ella termina el giro con un zapateo desafiante, retando a los Flórez. Desde atrás, cada familia les hace barra a los suyos. Cuando llega el turno de los Flórez, Rosario mueve los tacones como si la vida dependiera de ello. Martha, tras ver a ambas parejas, elige un ganador… pero, como siempre, el resultado desata otra discusión.

El baile se intensifica: caderas que se mueven, saltos de un lado a otro, dedos que se apuntan como si fueran puños listos para golpear, y líneas imaginarias que no se deben cruzar "o ya verán con quién se meten".

En medio del frenesí, la imagen parece congelarse: Lucho le pregunta a Margarita,

—¿Y nosotros qué?

—Hasta aquí vamos —responde ella—, porque la familia siempre está primero.

Martha, viendo que la cosa se empantana, anuncia que quizá los chinos sean los que definan esto. Saca a bailar a Luchito, que es más bien torpe, pero se deja llevar. Lucho la zarandea de un lado a otro, le da una vuelta y hasta la hace saltar. Luego le toca el turno a Alirio, que se mueve con sutileza: se enreda en los brazos de Martha, se quita el sombrero, deja caer su cabello y posa como toda una modelo. Mientras los paperos aplauden a Luchito por su bailoteo, la mayoría le reclama a Alirio por su mariconeo. Alirio le caen críticas y burlas. Carlos es el primero en empujarlo, lo que provoca que Rosario lo enfrente:

—¡Con el chino no se meta!

Julia, sin pensarlo, aparta a Carlos y encara a su mejor amiga Rosario. Carlos, como niño chico, se esconde detrás de Julia:

—Sí, Julita, ¡defiéndame!

Martha queda atrapada en medio de la pelea entre Julia y Rosario, mientras el resto sigue bailando y discutiendo. Deyanira y Lucho acorralan a Alirio y le tiran tierra en la cara, pero él contraataca sacando un puñado de pétalos y espantándolos como si fuera su arma secreta. En seguida Deyanira y Benito se enfrentan cara a cara, y nadie nota que Martha recoge el sombrero con los billetes, los cuenta con disimulo y se los guarda en el bolsillo.

El ruido sigue, las familias no ceden, hasta que Martha grita:

—¡Ya tengo un ganador! —y agarra a Deyanira con una mano y a Benito con la otra. De un lado se escucha: "¡Flórez, Flórez!", y del otro: "¡Papas, papas!". Martha sonríe, levanta las manos de ambos y sentencia:

—El ganador es… ¡la chicha! —y se arrodilla mirando al cielo.

Todo el pueblo, sorprendido por el resultado, se le viene encima:

—¡Pero si la chicha ni siquiera estaba jugando!

La mesa

Todos se sientan alrededor de una mesa adornada con mantel, flores, guacales, chichas y perreros. El ambiente sigue tenso por el resultado inaudito de la competencia. Julia y Rosario intentan calmar las aguas:

—¡Jarten más bien! —dice Rosario.

—Sí, la comida ya está servida —afirma Julia.

Carlos es el primero en romper la calma: mete un manotazo, con la mano llena de tierra, directo a la comida de todos y Julia lo corrige. Rosario regaña a Alirio para que no se limpie con el mantel. Margarita, dulce, le pide a Luchito un bocadito y Benito pide la palabra para recordarles que la mesa se respeta. En medio de esa conversación sobre comida, silencio, respeto y complicidad, Benito se acuerda de la plata. Todos caen en cuenta de que… nadie sabe dónde está. Entonces Martha dice:

—Dejen de pelear por la plata, que aquí donde come uno, comen todos. Y gracias a Dios hoy no nos falta nada.

Se siente tan generosa que anuncia que borrará todas las deudas del cuaderno. Todos se miran sorprendidos, sin creerlo. Lo que no saben es que Martha… ya había cobrado por derecha. La alegría empieza a brotar de nuevo. Todos siguen comiendo, menos Julia, que permanece seria. Carlos lo nota:

—Oiga, Julia… ¿y usted no va a comer o qué?

—No, coman ustedes… que esta es la última cosecha.

Un tiple nostálgico empieza a sonar: el mismo torbellino de Hatogrande con el que empezó todo, pero ahora más suave. Las miradas se vuelven hacia Julia, sorprendidas. Benito pide silencio para darle la palabra, pero Carlos, como siempre, la interrumpe:

—Julia, no vaya a empezar…

Ella lo enfrenta:

—Ya le dije, Carlos. Aprovecho que estamos todos reunidos… yo me voy. Yo me largo. La tierrita no está dando, yo me voy pa' la ciudad.

—¿La ciudad? —repiten varios, como un eco.

La palabra abre un portal a un universo desconocido, una posibilidad que todos imaginan y temen: "¿Qué habrá en la ciudad?", "¿Podría ir yo también?", "¿Y si es muy fea como dicen?". Entre susurros, se acercan más a la mesa, cada uno con sus pensamientos.

Como al inicio de la jornada, todos levantan sus bultos, baldes, guacales, flores, chicha y perreros, caminando encorvados hacia el anochecer. Pero ahora los acompaña la zozobra de decir adiós. En ese loop de la vida, regresan al instante en que se detuvieron para mirar en el inicio… solo que esta vez, la mirada no está en la tierra ni en la cosecha. Esta vez, todas las miradas se posan en Julia.

Y esa mirada… es una despedida

La despedida

Con el corazón acongojado, todos comienzan a caminar, saliendo lentamente del espacio para regresar a sus casas. Julia y Margarita se detienen frente al altar. Julia carga un guacal con todos sus corotos y un costal de papas; Margarita, como ofrenda, le entrega unas flores. De fondo, una guabina susurra: *"Nunca olvides el camino que te lleva a la montaña"*.

Julia, con su maleta, empieza a alejarse. Margarita la sigue con la mirada, sin atreverse a llamarla, y la acompaña hasta el paradero del bus. Allí, el aire se espesa. Julia sube al vehículo que la llevará hacia su nueva vida, y Margarita, desde abajo, se encomienda a la vida para desearle buen camino.

Julia voltea por última vez. En esa mirada cabe todo: el pasado que tal vez no vuelva a ver, el mercado que se apaga, la despedida silenciosa de Carlos, la ausencia definitiva de Deyanira, la certeza de que ya no habrá flores ni papas, que la chicha se habrá secado, que el tiple y el requinto callarán. Sabe que dejar la montaña es dejarlo todo… pero la tierrita ya no está dando.

Margarita permanece de pie, mirando cómo el bus se pierde en el camino. En el reflejo de Julia ve su propio futuro, un destino que aún no se atreve a nombrar. Aguarda su momento, cobijada bajo la falda de la montaña. Sopla la vela del altar dando las buenas noches, deseándole un buen camino a Julia, a su familia, a su gran amor. Pide que el mercado campesino siga vivo, que el campesino sea dignificado y que la montaña no olvide a sus hijas.

La llama se apaga.
La noche queda en silencio.
Y la tristeza se queda a vivir en el lugar que Julia dejó vacío.

“Esta obra está dedicada a todo el equipo del colectivo Sas Beqia Danza, a los intérpretes creadores que inspiraron esta obra, así como a los elencos que le han dado vida a esta pieza, a la red amplia y generosa de la compañía, a las manos artífices de nuestras madres que han cocinado las delicias que probaron, a los trabajadores del campo colombiano que se dedican a su labor incansablemente, a nuestras familias que emigraron del campo a la ciudad, a todos ellos está dedicada esta pieza. Disfruten la función.”

Angélica Gamba Intérprete – creadora de Arrejuntados 2023. Audio de inicio de función.

Video obra completa, **Arrejuntados** 2023

Esta es la última cosecha

Desarrollar esta investigación desde la comprensión del proceso y la resonancia de la experiencia sobre el resultado escénico, me permitió reconocer la performatividad que habito como artista danzario en un tránsito constante entre estar "adentro y afuera": adentro interpretando y afuera negociando, adentro estudiando y afuera enseñando, adentro cuestionándome y afuera confrontándome. Comprendí que la obra no se limita a lo que ocurre en escena, sino que también se teje en los ensayos, en los diálogos y en las búsquedas compartidas, donde el proceso mismo se convierte en una forma de producción de conocimiento, y el laboratorio creativo se revela como una fuente que expande las posibilidades de la imaginación y resignifica los modos de aprender y transmitir la danza.

En este camino surgió el *enteramiento* como un modo de pensar la práctica artística desde el cuerpo, se instaló una conciencia encarnada que transforma el hacer en saber y el gesto en pensamiento. En estos procesos de creación de Arrejuntados, el entrenamiento apareció como tecnología del cuidado: un espacio para escuchar las pausas, tensiones y silencios que sostienen la obra más allá de su resultado. Así, entrenar se convirtió en filosofar con el cuerpo, en afirmar que lo íntimo es político y que en cada movimiento palpita un conocimiento situado.

En el contexto de la danza en Colombia, este hallazgo muestra que el *entrenamiento* y el *enteramiento* pueden asumirse como metodología de creación arraigada en lo sensible y lo territorial. Al instalar el imaginario como principio de trabajo, se abre un horizonte pedagógico que reconoce la memoria cotidiana como fuente legítima de saber corporal, ampliando los modos de investigación y formación en danza folclórica escénica. Este gesto cuestiona la tradición de la mímesis y propone que el movimiento no se limite a reproducir, sino que active la historia y la experiencia de quienes lo encarnan.

El aporte de esta investigación radica en ofrecer al campo de la danza colombiana un cumulo de reflexiones que conciben el entrenamiento desde la evocación, la memoria y la imaginación, entendiendo la danza folclórica como un territorio vivo en constante resignificación. Desde allí, entrenar deja de ser preparación previa para convertirse en práctica creativa, una pedagogía del detalle que devuelve valor a lo cotidiano y abre resistencias frente a la homogeneización.

En este proceso de investigación surgen dos categorías con un desarrollo propio: **el cuerpo de montaña** y **el surrungueo**. La montaña, más que paisaje, se reveló como dispositivo de identidad inscrito en la piel y la memoria, una pedagogía encarnada que enseña a habitar la

lentitud, el desequilibrio y la inclinación como condiciones de existencia. El surrungueo, por su parte, nombra un saber corporal anclado en la vibración de la tierra y en la memoria campesina. Formalizar estos conceptos como categorías técnico-poética aporta a la danza colombiana una herramienta metodológica que legitima los saberes del cuerpo, reconociéndolos como generadores de teoría y no solo como principios de las formas.

De este modo, **Arrejuntados** no es únicamente una obra escénica, sino una apuesta política y estética que dignifica al cuerpo campesino, al gesto cotidiano y la vibración de la tierra como forma de memoria. En el campo de la danza, este trabajo aporta una vía para resignificar el folclor escénico como práctica viva y situada; en los estudios artísticos, propone una ética de la investigación-creación que entiende que no hay danza sin territorio ni identidad sin paisaje. Escribir sobre estos procesos fue también pensarme en plural, desenmarañarme y reconocerme en nuevas capas de sentido. Comprendí que la pregunta no es solo "¿qué estamos creando?", sino también "¿para qué sirve lo que creamos?" y "¿cómo nos transforma?". Esta investigación se reveló como siembra y tránsito vital: un espacio donde los recorridos existenciales se entrelazan y donde, como afirma Adriana Rozo, "Arrejuntados es sembrar amigos", mientras se murmura un chisme plural, una narrativa que navega entre personajes ficticios y memorias propias, permitiéndonos atesorar el tiempo presente de la creación y la escena.

La escritura, la danza, la creación y el entrenamiento se entrelazaron en una conversación que sostuvo este proceso investigativo, reconociendo tanto la fragilidad de la colectividad como la fertilidad del folclor para la creación. Habitar esta pregunta sobre el campo nos llevó a romper la romantización del paisaje rural, revelando también sus tensiones y resistencias. Muchos de nosotros fuimos desplazados por la falta de oportunidades en nuestros lugares de origen, y Bogotá, con su montaña y su concreto, se convirtió en un nuevo territorio donde el cuerpo se moldea sin olvidar sus raíces. La obra floreció en ese tránsito: un paisaje convertido en coreografía y memoria compartida que se abre como territorio común.

Las etapas del proceso nos ayudaron a tejer una ruta entre formación y creación, entendiendo que la confrontación pedagógica enriquece la obra: estar dentro para sentirla viva y salir para ajustarla. Descubrimos que nadie sustituye a otro, pero que cada aporte se suma al tejido colectivo. La estrategia del ojo externo permitió equilibrar tensiones y reconocer la importancia de todas las voces. Este tránsito nos llevó a preguntarnos qué tipo de familia queremos construir como colectivo, y así, **Arrejuntados** como experiencia expandió la red más allá de la escena, consolidando afectos e interdependencias que sostuvieron la creación. Reconocimos que la danza folclórica escénica no es homogénea, sino un ecosistema diverso

donde la diferencia puede ser potencia creativa. De esta manera, el folclor dejó de asumirse como archivo inmutable para convertirse en espacio de exploración, en un campo de tensiones donde tradición y contemporaneidad dialogan. Este proceso nos enfrentó a preguntas políticas y artísticas sobre nuestra postura frente al folclor escénico: ¿qué decimos? ¿cómo nos posicionamos? ¿qué mundos posibles podemos inventar?

Esta investigación permite profundizar en los ejes de *colectividad* y *creación* de forma simultánea, lo que implica reconocerlos no solo como condiciones de trabajo, sino como categorías conceptuales que estructuran el pensamiento danzario y atraviesan toda la experiencia de *Arrejuntados*. Ambos ejes se sostienen mutuamente: no hay creación sin colectividad, ni colectividad sin un acto creativo que la ponga en movimiento.

Entonces, la *colectividad* no se entiende como un simple agrupamiento de cuerpos que coinciden en un espacio de ensayo o en un escenario, sino como una práctica de relación que produce conocimiento. Colectivizar la danza fue abrir un territorio común donde se negociaron sensibilidades, se compartieron responsabilidades y se reconocieron los afectos como fuerza política. La colectividad se configuró como un laboratorio vivo donde el conflicto, el cuidado, la escucha y la diferencia se asumieron como motores de creación. Así, lo colectivo no se idealiza como un estado armónico, sino que se asume en su fragilidad: un espacio de constante tensión que, al fracturarse, también se renueva. Por eso, pensar la *colectividad* desde la danza es pensar la interdependencia: cómo un gesto se sostiene en otro, cómo el ritmo del grupo moldea la respiración individual, cómo la mirada y el tacto se convierten en lenguaje. En este sentido, la colectividad es también una poética del vínculo, una ética del estar-juntos que cuestiona las lógicas individualistas de la producción artística contemporánea.

Crear fue investigar, escuchar, traducir, fallar, insistir. La creación se desplegó como una práctica del pensamiento que emerge del cuerpo y no sobre él. En esta investigación, crear fue permitir que los materiales —los gestos, las voces, los objetos, los recuerdos— se transformaran mutuamente hasta volverse escena. De este modo, la creación se configuró como un proceso sensible de relación entre cuerpos, territorios y memorias, en el que el gesto individual siempre está atravesado por la experiencia colectiva. Crear como acto de conversación entre cuerpos que piensan y sienten juntxs.

El eje de la *colectividad* se enlaza con el de la *creación* en la medida en que ambos se sostienen en la escucha, en la negociación y en la posibilidad de imaginar en común. Si el *enteramiento* propone una forma de saber encarnado y el *surrungueo* una vibración de la tierra como fuente de conocimiento, la colectividad y la creación son las condiciones que permiten que esos saberes se articulen y se vuelvan experiencia compartida. Son el suelo donde germinan las

otras categorías, los marcos de relación que posibilitan que el *cuerpo de montaña*, el *surrungueo* y el *enteramiento* cobren sentido dentro de un tejido común. En ellas se instala una ética de la práctica que reconoce la vulnerabilidad como potencia, el diálogo como forma de pensamiento y el hacer-juntos como territorio de saber. Crear colectivamente es abrir una conversación entre cuerpos, memorias y territorios que, al encontrarse, transforman la escena en un espacio de pensamiento vivo.

En este mismo sentido, las metáforas que acompañaron esta investigación no fueron solo recursos poéticos para narrar el proceso, sino dispositivos metodológicos que orientaron decisiones, preguntas y hallazgos concretos. La siembra, la cocina y la caminata, (Por dar algunos ejemplos) emergieron como modos de pensar y hacer, como imágenes vivas que encarnaron formas de conocimiento en movimiento.

La siembra apareció como una manera de comprender el tiempo del proceso. Sembrar fue reconocer que la creación no se precipita: requiere cuidado, espera y atención al detalle. Esta imagen permitió pensar la metodología como cultivo, donde cada ensayo equivalía a remover la tierra, a abonar una idea o a regar una intuición. De esta metáfora surgió una pregunta esencial: ¿qué tipo de semillas ponemos en la danza y cómo las cuidamos colectivamente? El hallazgo fue entender que las obras, como las plantas, germinan en condiciones específicas y que lo más importante no es la floración, sino el modo en que el cuerpo se dispone a cuidar el terreno. Así, la siembra reveló la *paciencia como tecnología creativa* y la *escucha como herramienta de cultivo*.

La cocina se configuró como una metáfora para pensar la creación como mezcla. En el laboratorio de *Arrejuntados*, cada cuerpo trajo ingredientes distintos: acentos, gestos, ritmos, modos de habitar el espacio. La cocina nos enseñó a combinar sin homogeneizar, a permitir que cada sabor persistiera en el plato final. Desde ahí, la creación se vivió como un acto colectivo de improvisación donde las decisiones no provenían de una receta previa, sino del diálogo entre saberes. Esta metáfora condujo a una pregunta metodológica clave: ¿qué significa cocinar una obra juntos sin perder el gusto propio? El hallazgo fue reconocer que el folclor no necesita fijarse en fórmulas, sino cocinarse con los sabores de quienes lo habitan, asumiendo la diferencia como condimento de lo común.

La caminata como metáfora del tránsito y de la deriva, se instaló como método para pensar. En *Arrejuntados*, cada desplazamiento —de la montaña al asfalto, del ensayo a la casa, del cuerpo individual al colectivo— se convirtió en una forma de investigación. Caminar fue una práctica de observación que amplió los límites del estudio, llevando la danza al espacio público y al territorio cotidiano. De allí surgió un hallazgo clave: el cuerpo que camina piensa con los

pies, aprende del terreno, se deja transformar por el entorno. La caminata, entonces, no solo inspiró el gesto coreográfico, sino que instaló una postura sobre el desplazamiento: una manera de reconocer que la creación también es trayecto, no destino.

Estas metáforas —sembrar, cocinar, caminar, entre otras que aparecen en esta investigación— tejieron la estructura metodológica de este documento. Cada una propuso un modo distinto de acercarse al conocimiento corporal y a la práctica artística. De este modo, la dimensión simbólica no se distancia del método, sino que lo habita. Las metáforas se volvieron prácticas concretas que acompañaron la creación de *Arrejuntados*, ampliando la comprensión de la investigación-creación como un proceso que no solo produce obras, sino también formas de pensar, relacionarse y vivir la danza.

El proceso de creación de *Arrejuntados* instaló una conversación sobre las múltiples formas de sensibilidad presentes en los distintos estilos dancísticos. Si bien la obra parte del folclor escénico, su vitalidad proviene del modo en que dialoga con otras tradiciones y prácticas artísticas que han interrogado el cuerpo, el territorio y la colectividad. En su tránsito, la obra encontró ecos en la danza contemporánea, la danza-teatro y otros saberes que emergen según la mirada del espectador. El encuentro con estos modos de hacer amplió las posibilidades del proceso y situó a *Arrejuntados* en un territorio de intersección, donde lo popular y lo experimental, lo rural y lo urbano, lo íntimo y lo público se contaminan y se fecundan mutuamente. En esa mezcla reconocí que el folclor no es un formato cerrado ni una estética fija, sino una práctica expandida que puede pensarse como performance de lo común, como poética de la supervivencia y de la resistencia cotidiana.

Habitar esta investigación fue reconocer que la danza, como campo, se construye en el entrecruce de saberes: los de la academia, los de la escena y los del territorio. En ese entramado, la postura del artista-investigador se vuelve también un saber en sí mismo, una forma de conocimiento que se produce desde la práctica, desde el cuerpo que observa, siente y teoriza mientras baila. De este modo, *Arrejuntados* no solo amplía los horizontes del folclor escénico, sino que propone una epistemología situada, donde la creación se piensa como acto amplio y generoso que trasciende los diversos escenarios de la vida. Esta ampliación de los diálogos artísticos y contextuales reafirma la necesidad de reconocer a la danza como un campo de pensamiento que dialoga con las artes vivas, las ciencias sociales y las pedagogías del cuerpo.

En **Arrejuntados** comprendimos que el folclor escénico puede dejar de ser un espejo congelado para devenir el dispositivo ficcional: un espacio donde lo cotidiano se transforma en gesto poético y lo heredado se reescribe en escena. El proceso no buscó repetir fórmulas ni

fijar una verdad sobre "lo auténtico", sino inventar mundos posibles a partir de memorias, afectos y símbolos compartidos. Este tránsito hacia un folclor ficcional abre un horizonte para la danza en Colombia, invitando a comprender lo popular no como herencia fija, sino como territorio vivo de invención capaz de interpelar críticamente los discursos oficiales de identidad y nación.

En ese sentido, este documento aporta a los estudios artísticos una postura sobre la investigación-creación donde se hace un reconocimiento al suceso del pasado y no solo a la experiencia presente, donde, además, el cuerpo no se limita a ilustrar lo tradicional, sino que se convierte en archivo sensible y laboratorio de ficciones. La escena aparece como lugar de ensayo expandido, donde los intérpretes encarnan tanto memorias personales como resonancias culturales, generando un relato que busca veracidad afectiva. Lo que emerge es una estética de la invención que legitima al gesto campesino como saber y lo expone en diálogo con el artificio, recordándonos que la ficción no oculta, sino que revela.

Arrejuntados se inscribe como una apuesta política y poética para la danza en Colombia, como una creación que sacude la práctica folclórica convencional en su domesticación y lo restituye como campo de disputa simbólica. Lo que se ofrece al espectador no es un pasado idealizado, sino un presente vivo en movimiento, una comunidad imaginada que habita la escena como territorio sensible. De esta manera, el folclor ficcional se convierte en un lenguaje que interroga y transforma, aportando metodologías propias a los estudios artísticos. Pensar el folclor en diálogo con lo actual implicó dejar de romantizar el campo, visibilizar otras estéticas y cuestionar los formatos del estado-nación que han alineado y homogeneizado la danza. Comprendimos que el grupo de danza es solo un dispositivo de representación, pero no "el folclor en sí", y que nuestra tarea está en desmantelar jerarquías que privilegian ciertos lenguajes sobre otros, reconociendo los saberes del folclor como legítimos, vivos y necesarios en las escenas contemporáneas.

Este proceso también me llevó a reconocer mi lugar de enunciación: la danza folclórica que recibimos es herencia de los escenarios, con formatos y estéticas que no son "naturales", sino decisiones creativas situadas en un tiempo y unos cuerpos. Reconocer esto dentro de Sas Bequia en un acto político, que dialoga con sus antecedentes y su vinculación con el campo, para establecer un formato de creación. La investigación consolidó así en su tránsito existencial, una metodología para la creación colectiva: una apuesta por la juntanza y un reconocimiento de que las obras están vivas, respiran con los intérpretes y evolucionan junto a los públicos y los tiempos.

En esta experiencia, la poética no se separó del cuerpo: el movimiento mismo se reveló como narrativa. El entrenamiento se configuró como matriz que dialoga con los territorios, incorpora la voz y la onomatopeya, acoge la improvisación y abre espacios de conversación. Se reconoce que en la práctica tradicional/territorial ya existe entrenamiento, y que este, a su vez, produce pensamiento. Así, lo artístico se estableció como estructura política, donde entrenar es un relacionamiento sensible y transformador, y la escucha se convierte en método y técnica para potenciar las inquietudes de cada intérprete como materia viva de la creación.

Arrejuntados como red trascendió a las nueve personas en escena e incluyó colegas, amigos y familiares que sostienen al colectivo. Como afirma Juan Calderón: "Sas Bequia no son los que están bailando. Somos los que siempre estamos". Reconocernos en otros espacios de colaboración nos permitió pensar la danza desde la colectividad, habitar el cuerpo de otra manera y encontrarnos en circularidad. Confirmamos que las voces y experiencias de la gente construyen tejido y conocimiento, incluso en lo que no se ve.

Experiencia Arrejuntados

La colectividad emergió como horizonte político y afectivo, sostenido en la confianza y el cuidado mutuo. En Sas Bequia, dejar de llamarnos compañía para reconocernos como colectivo fue un acto filosófico. En este tránsito, la danza se volvió juntanza y cuidado. Como señala Natalia Orozco: "No se baila sin comida, no se come sin cosecha, no se cosecha sin juntanza, no se hace un colectivo sin sentipensar el presente" (2024). Ensayar fue tan importante como compartir el alimento: ambos gestos construyeron confianza y afirmaron una ritualidad compartida entendida como arte.

De esta manera, el proceso de creación de *Arrejuntados* aporta al campo de la danza en Colombia y a los estudios artísticos un ámbito reflexivo que trasciende el resultado escénico y se afirma en la práctica del cuidado, la memoria y el pensamiento situado. Al abordar el folclor ficcional y al proponer la colectividad como metodología, se amplían los horizontes pedagógicos y epistemológicos de la danza. Esta investigación confirma que desde la práctica se producen teorías y categorías propias que interpelan los discursos artísticos y políticos, abriendo un camino para habitar la danza como acto sensible, crítico y transformador.

La colectividad es, en cierto modo, una falacia: un horizonte utópico que sabemos frágil, puesto para ser roto. Pero es precisamente en esa fragilidad donde cobra sentido, porque elegir creer en ella es una apuesta política que abre la posibilidad del encuentro, del descubrimiento y de la resonancia entre cuerpos. Aunque el espíritu individualista impuesto por la lógica del "más fuerte" insista en imponerse, la colectividad persiste como acto de resistencia. Se

traiciona, sí, porque es difícil sostenerla; pero también recuerda que el abrazo, la mirada, el tejido compartido y el confort breve de la compañía son bálsamos que nos impulsan a seguir. Por eso, la colectividad requiere ser confrontada, mirar a los ojos y enfrentar verdades incómodas; exige ceder el tiempo propio para construir un tiempo común donde sea posible bailar, pensar y transformar lo que significa habitar la danza. Está hecha para fracturarse y reverdecer entre los escombros como símbolo de aprendizaje que promueve un mejor vivir. Por eso este manifiesto que he construido al terminar esta investigación, sobre el trabajo en colectivo es principalmente un recordatorio personal porque soy consciente de que a veces fallaré, pero que siempre valdrá la pena volverlo a intentar.

MANIFIESTO DE COLECTIVIDAD

CREAR EN LO COLECTIVO ES...

- **Resistir al individualismo**. Es afirmar que el arte no se posee, se comparte; no se domina, se teje.
- **Sembrarse en el otro**. Es dejar que nuestras raíces se enreden, que la savia circule entre cuerpos, que la memoria se multiplique.
- **Confiar en el entramado**. No se trata de controlar, sino de permitir que la obra emerja del cruce de voces, tiempos y afectos.
- **Hacer del poder un acto de cuidado**. Quien acompaña no impone: escucha, sostiene, camina al lado.
- **Construir memoria encarnada.** Cada gesto deja huella. Cada cuerpo guarda archivo. Cada ensayo es siembra y cosecha.
- **Escuchar la diferencia como fuerza creadora.** La diversidad es potencia. La disonancia, semilla. La polifonía, necesidad.
- **Sostener el deseo más allá del éxito.** Lo importante no es el resultado, sino el sentido que se cultiva al andar juntos.
- **Ensayar el mundo que queremos habitar.** La escena es reflejo del vínculo. Ensayar es convivir, más allá de preparar.
- **Extender la red de sentidos**. Las experiencias se comparten, se viven, se reconocen en el otro.
- **Recordar que, si tú bailas, yo también**. Porque yo soy porque tú eres. Y danzamos en consenso y complicidad.

CREAR EN LO COLECTIVO FRACASA CUANDO...

- **El ego no suelta el centro.** Cuando una sola voz impone su ritmo, y las demás deben bailar al compás del silencio.
- **La escucha se vuelve protocolo.** Cuando oír al otro se vuelve simulacro, y ya no hay espacio para lo que incomoda.
- **La urgencia aplasta el cuidado.** Cuando la presión por mostrar destruye el tiempo necesario para encontrarse.
- **Se romantiza el acuerdo.** Cuando se confunde armonía con homogeneidad, y se teme al conflicto como si fuera ruptura.
- **Se olvida que el proceso importa**. Cuando todo se mide por el producto, y se pierde lo que realmente nos sostiene: el camino.
- **Se evade la corresponsabilidad**. Cuando pocos cargan el todo, y la obra se vuelve peso en vez de impulso.
- **Se abandona el afecto.** Cuando el cuerpo se vuelve herramienta, y ya no territorio sensible compartido.
- **Se habla de red pero se actúa en islas.** Cuando el discurso es colaborativo, pero la práctica se encierra en compartimentos estancos.
- **El miedo impide nombrar el malestar.** Cuando el conflicto se esconde, se enquista, y la tensión deja de ser fértil para volverse fractura.
- **Se olvida por qué estamos juntos.** Cuando el deseo se deshilacha, y nadie se detiene a preguntar: ¿para qué seguimos aquí

Bogotá D.C. | Agosto, 2025

Manifiesto de la colectividad. Escrito por Nicolás Silva Bermúdez, Bogotá 2025.

Bibliografía y referencias

- Anzaldúa, G. (2004). Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. In *Feminist Studies* (pp. 653-662). Routledge.
- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, *60*(3), 925-956.
- Arias Vanegas, J. A. (2005). Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano: orden nacional, racialismo y taxonomías poblacionales.
- Asprilla, L. I. (2013). El proyecto de creación-investigación.
- Avendaño, A. L. (2021). La creación colectiva, aportes al teatro latinoamericano. *Boletín Voz A Vos*, *6*(11), 3-8.
- Azoulay, A. (2014). *Historia potencial: y otros ensayos*. Conaculta.
- Barba, E., & Savarese, N. (2007). *El arte secreto del actor*. Alarcos.
- Bal, M. (2020). *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada* (Vol. 11). Ediciones Akal.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista deficiencias de la danza*, *13*, 25-46.
- Cabrera, C. (2020). Archivo vivo en las prácticas performáticas. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, *11*(18), 58-78.
- Camara, E., & Islas, H. (2007). *Pensamiento y acción. El método Leeder de la Escuela Alemana*. Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/Tecnológico de Monterrey.
- Connell, R. W. (1997). *La organización social de la masculinidad* (pp. 31-48). Isis Internacional.
- Correa Montoya, G. A. (2022). Locas de pueblo: maricas mayores en los municipios de Antioquia. *Medellín: Universidad de Antioquia/Fondo Editorial FCSH*.
- Cuartas, S. L. D. (2009). Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes pedagógicos*, *11*(1).
- D'Agostino, A. M. (2014). Imaginarios sociales, algunas reflexiones para su indagación. *Anuario de investigaciones*, *21*(1), 127-134.

- Daconte, E. M. (1977). El método de creación colectiva en el teatro colombiano. *Latin American Theatre Review*, 91-97.
- Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M., & Salcedo, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, *11*(17), 10-28.
- Dubatti, Jorge. (2012). *Pensar el teatro. Volumen 2*. Atuel.
- Dussel, E. (2007). teses de política. *São Paulo: Expressão Popular*, 26.
- Estrada, Rodrigo (2023) *Memorias De Un Cuerpo Plural-Danza Común*
- Estrades, Mónica. (2021). *Santiago García y el Teatro La Candelaria*.
- Estrades, J. (2021). Teatro de creación colectiva: un movimiento de cambio en el teatro de los noventa. *Revista[sic]*, (28), 142-151.
- Esguerra, C & Loaiza, A. (2021). Jugada Maestra: Baraja de figuras y representaciones epistemológicas, metodológicas y políticas exploradas a través de experiencias de investigación creación.
- Fasano, P. C. (2008). El chisme: una práctica que performatiza la sociabilidad del barrio. In *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales-Universidad Nacional de Misiones.
- Fasano, P. C. (2008). El chisme como performance: Una estética de la comunicación en grupos populares1. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, 52.
- Frith, S., Hall, S., & Du Gay, P. (2003). Cuestiones de identidad cultural. *Stuart Hall y Paul du Gay (comps.), Música e identidad*, 181-250.
- producción de conocimientos desde y para la práctica. *Revista Tendencias & Retos*, (15), 97-107.
- Garzón, M. C. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, *12*(12), 105-121.
- Godard, H. (2007). El gesto y su percepción. *Estudis escènics*, (32), p-335.
- Goffman, E., Perrén, H. B. T., & Setaro, F. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (pp. 280-280). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez, Z. P. (2004). El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social. *Iberoamericana (2001-)*, 7-19.
- Gómez, P. P. (2019). La investigación creación: pensando lo relacional y diferencial. *Calle 14 Revista de investigación en el campo del arte*, *14*(26).

Habib, A. (2004). *Ubuntu: la filosofía africana del nosotros*.

- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. *Representation: Cultural representations and signifying practices*, *1*, 13-74.

- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de Estudios Peruanos.

- Hall, S. (2010). La cuestión de la identidad cultural. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 363-401.

- Hernández, F. H. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio siglo XXI*, *26*, 85-118.

- Holliday, Ó. J. (2019). La sistematización de experiencias. Entrevista con Óscar Jara Holliday. *Perspectivas.*, (18), 1-18.

- Jara, O. H. (2022). La sistematización de experiencias: prácticas y teoría para otros mundos posibles.

- King Jr, M. L. (2019). *Strength to love*. Beacon Press.

- López, E., & Enrique, J. (2008). Posthumanismo, materialismo y subjetividad. *Política y sociedad*, *45*(3), 123-137.

- Manning, E. (2016). *The minor gesture*. Duke university press.

- Manning, E. (2013). *Always more than one: Individuation's dance*. Duke University Press.

- Marín Viadel, R. (2011). Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas. *Educação*, *34*(03), 271-285.

- Martín Jiménez, A. (2015). *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Peter Lang.

- Martí, J. (1996). *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*. Ronsel.

- Martí, J. (1999). La tradición evocada: folklore y folklorismo. *Tradición oral*, *1*, 81-108.

- Masson, L. (2017). *Epistemología rumiante*. Feminismo Estrías Autogestión.

- Max-Neef, M. (1991). De la esterilidad de la certeza a la fecundidad de la incertidumbre. *Revista Planteamientos en educación.(Escuela Pedagógica Experimental. Bogotá, 1995)*, *2*(3), 33-45.

- Morales, S. N., Ballén, S. C., López, S. C., & Castañeda, R. G. (2016). Diálogos sobre investigación-creación. Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios Artísticos Facultad de Artes ASAB.
- Negrete, F. J. G. (2019). El concepto de familia en Colombia: una reflexión basada en los aportes de la antropóloga Virginia Gutiérrez sobre la familia colombiana en el marco de la doctrina constitucional. *Temas Socio-Jurídicos*, *38*(76), 130-154.
- Orozco. E. Allá en la montaña. Letra bambuco.
- *Orozco, N. (2024) Arrejuntados: un tiempo antes del tiempo. Memorias Festival Danza en la ciudad. Gerencia de Danza Idartes. Edición Gamba, Angélica*.
- Palacio, M. C. (2009). Los cambios y transformaciones en la familia. Una paradoja entre lo sólido y lo líquido. *Revista latinoamericana de estudios de familia*, *1*, 46-60.
- Parga, P., & Híjar, A. (2004). *Cuerpo vestido de nación: danza folklórica y nacionalismo mexicano, 1921-1939*. Conaculta/Fonca.4
- Parra Gaitán, R. (2023). Ficción Dorada. Danza, folclorización e identidad.
- Peredo, C. H. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones*, *15*(59), 135-149.
- Plebani, I. (2006). La memoria emotiva y su discutida eficacia para la actuación. *Ministerio de cultura y educación. España. Recuperado el*, *13*, 2.
- Portela, A. Leidy & Toro S. Camila & Silva Bermúdez, N. (2025). Método Misqua, Sistema de entrenamiento de caminantes.
- Pulido, N & Olaya J. (2022). Afectos en clave autoetnográfica. Seminario de Etnografías Afectivas y Autoetnografía y el taller de Antropologías corporales. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Restrepo, E. (2009). Antropología y estudios culturales: distinciones, tensiones y confluencias. *Spi Disponible en http://w. ram-wan. net/restrepo/documentos/notas-antropo-eccss. doc (consultado el 25 de marzo de 2020)*.
- Rico Bovio, A. (2010). Las fronteras del cuerpo: crítica de la corporeidad.
- Rivera, Víctor. (2022) El sueño de la montaña.
- *ROBAYO, C. O. RELATOS DE PODER*.
- Rolnik, S. (2009). Furor de archivo. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (7), 115-129.
- Rolnik, S. (2019). Esferas de la insurrección. *Apuntes para descolonizar el inconsciente. Buenos Aires: Tinta limón*.

- Romero, j. (2015). Aquello que llamamos danza: Danza-ritual y “Danza artística” en Oruro, Bolivia. Calle14, 10 (16) pp. 14 - 27

- Ruíz, M. M. T. (2004). ESTILOS DE FAMILIA MAS ALLÁ DE LA MODERNA. UNA CRÍTICA A LA CATEGORÍA DE" DEMOCRACIA FAMILIAR" EN GIDDENS. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, *7*(1).

- Silva Bermúdez, N. (2023). CAMINAR ENTRE CONCEPTOS Entrenamiento desde y para la danza folclórica escénica.

- Silva Bermúdez, N. LAS HERENCIAS DEL FOLCLOR ESCÉNICO. *Foro Nacional de Expertos en Danza*, 15.

- Simondon, G., & Stiegler, B. (1989). L'individuation psychique et collective: à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité. *(No Title)*.

- Tanaka, C. (2007). El chisme como fenómeno social: un campo-tema desde la perspectiva construccionista. *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, *17*(50), 646-672.

- Vragas, L. C. (2018). *Guerra, nación, medios y cultura: una mirada caleidoscopica a la investigación en comunicación*. Sello Editorial Universidad del Tolima.

- Verger, A. (2007). Sistematizando experiencias: análisis y recreación de la acción colectiva desde la educación popular. *Revista de educación (Madrid)*, *343*, 0623-645.

- Walsh, C. (2013). *Pedagogías decoloniales Tomo I: Prácticas insurgentes de resistir,(re) existir y (re) vivir* (Vol. 1). Editorial Abya-Yala.

- Zecchetto, V. (2002). La danza de los signos: nociones de semiótica general.

Otras Referencias

- Lucho Herrera y Fabio Parra, *Tour de Francia 10 de julio 1985 Etapa12, Morzine – Lans en Vercors 269 Km* [Video]. (s. f.). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=47d2N-m9tyA
- *Los Puros Criollos Quinta Temporada – La Carranga* [Video]. (s.f.). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=lUdiCUiM-Ao
- Juan Eulogio Mesa. (2023). *Documental "Ruana & Carranga" | Una visión CINEMATOGRÁFICA a la música CARRANGUERA* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dp-5fp--bQU
- Canal Trece Colombia. (2020, 2 de junio). *Canta el Pueblo: la historia de Los Carrangueros de Ráquira* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dly1PzNXUhk

Anexos

A continuación, en este enlace adjunto fotografías y videos que evidencias algunos momentos de los procesos de la obra Arrejuntados. Además de los audios de chisme con los agentes que intervinieron en la creación.

Anexos investigación- Arrejuntados