



**Andrea Carolina Rodríguez Molina**

# Metodologías de Investigación

**CREACIÓN BASADA EN  
EXPERIENCIAS SENSIBLES**

**BECA DE DOCUMENTACIÓN Y  
CARTOGRAFÍAS ARTÍSTICAS -DANZA-**



# Metodologías de Investigación

**CREACIÓN BASADA EN  
EXPERIENCIAS SENSIBLES**

---

**Andrea Carolina Rodríguez Molina**  
Pesquisa, Danza e História

## **ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ**

Claudia Nayibe López Hernández  
*Alcaldesa Mayor de Bogotá*

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

Catalina Valencia Tobón  
*Secretaria de Cultura, Recreación y  
Deporte*

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

Carlos Mauricio Galeano Vargas  
*Director General*

Maira Salamanca Rocha  
*Subdirectora de las Artes*

Hanna Paola Cuenca Hernández  
*Subdirectora de Equipamientos  
Culturales*

Leyla Castillo Ballén  
*Subdirectora de Formación Artística*

Liliana Morales Ortiz  
*Subdirectora Administrativa y  
Financiera*

## **GERENCIA DE DANZA**

María Paula Atuesta Ospina  
*Gerente de Danza*

Jenny Bedoya Lima  
*Apoyo misional transversal, líder  
de articulación/Danza y Comunidad*

Daye Escobar Pavajeau  
*Apoyo misional/Danza y Comunidad*

Diego Montaño  
*Apoyo misional transversal, líder  
de articulación/Danza y Comunidad*

Sebastián Gómez Ortiz  
*Apoyo operativo/Fomento Danza*

Juan Carlos Ortiz Ubillus  
*Líder misional/Plataforma Orbitante*

Ana María Vitola Cogollo  
*Apoyo operativo/Plataforma  
Orbitante*

Sebastián Camilo Molina  
*Apoyo operativo/Plataforma  
Orbitante*

Patrick Fabián Sternberg Rubiano  
*Producción ejecutiva/Circulación  
de la Danza en la Ciudad*

Nelson Enrique Rubio  
*Producción ejecutiva/Circulación  
de la Danza en la Ciudad*

Lady Alejandra Pérez Niño  
*Gestión administrativa y financiera  
de la Gerencia de Danza*

Silvia María Triviño Jiménez  
*Apoyo de gestión administrativa  
de la Gerencia de Danza*

Liliana Carmona  
*Apoyo de gestión administrativa  
de la Gerencia de Danza*

Claudia Ordóñez  
*Acciones para la divulgación y enlace  
con Comunicaciones*

Greyson Linares  
*Productor general y enlace con  
Producción*

## **CORPORACIÓN AL ALBA PRODUCCIONES**

Alba María Mora Méndez  
Raúl Fernando Garcés C.  
*Coordinación editorial*

Ana María Vitola Cogollo  
*Corrección de estilo*

Buenos y creativos S.A.S  
*Impresión*

## **VUALADD**

Bibiana Castillo Rodríguez  
*Dirección de Arte*

Sara Palacios  
*Coordinación en Diseño*

David Santiago Ochoa Baquero  
*Diseño e ilustración de carátula*

Función Transferencias  
Por Damián Salamanca  
*Foto de portada*

© Instituto Distrital de las Artes-  
Idartes  
© Andrea Carolina Rodríguez Molina

Septiembre de 2023

isbn (impreso): 978-628-7531-98-7  
isbn (pdf): 978-628-7531-99-4

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

# Metodologías de Investigación

CREACIÓN BASADA EN  
EXPERIENCIAS SENSIBLES

---

**Andrea Carolina Rodríguez Molina**

Intérpretes creadores: Diana Milena  
Tovar y Fredy Orlando Bernal

Beca de Documentación y Cartografías  
Artísticas - **Danza 2021**



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES



# Contenido

Presentación • 7

Agradecimientos • 12

## **CAPÍTULO 1:** • 14

*Punto de partida.* • 14

Declaración de mi lugar de enunciación como  
punto de partida de la investigación • 15

## **CAPÍTULO 2:** • 28

*Campo reflexivo de autores, experiencias, teorías,  
prácticas creativas y saberes que sustentan  
el proyecto* • 28

Conceptos: caos y azar • 30

Influencia para Merce Cunningham • 44

La intersensibilidad • 49

La improvisación • 58

## **CAPÍTULO 3:** • 64

*Metodología.* • 64

Guías para la generación de  
experiencias sensibles • 69

Instructivo para el desarrollo de las guías:  
Indicaciones para la persona orientadora • 69

Guía de audición • 70

Guía de visión • 73

Guía del olfato • 75

Guía del tacto • 77

Guía del gusto • 79

Desarrollo metodológico de la propuesta • 80

Bitácora del proceso de creación • 84

## **CAPÍTULO 4:** • 108

*Proceso Creativo* • 108

## **CAPÍTULO 5:** • 124

*Otras Experiencias.* • 124

Aplicación metodológica en Mosquera y  
barrio Marruecos • 125

Impacto poblacional • 133

El reto de crear en medio de una pandemia • 134

Conclusiones • 138

Referencias • 144

## **APÉNDICE** • 147

Apéndice A. Links de fragmentos de los videos del  
proceso de la beca de investigación-creación basada  
en experiencias sensibles • 147

Apéndice B. Otros materiales audiovisuales • 148

Apéndice C. Videos de los talleres con  
las poblaciones • 148

# Presentación

Las artes tienen la capacidad de transformar las relaciones con uno mismo, entre las personas y la relación con el espacio y los entornos en una ciudad como Bogotá. Desde esta certeza, el Instituto Distrital de las Artes- Idartes a través de la Subdirección de las Artes, y como parte del Plan de Desarrollo un Nuevo Contrato Social y Ambiental para la Bogotá del Siglo XX de la Alcaldía Mayor, lleva a cabo el proyecto de inversión 7600, enfocado en la identificación, reconocimiento y valoración de las prácticas artísticas a través del fomento para la ciudad. Se trata de fortalecer estas prácticas y que las artes tengan una mayor visibilidad y rol activo en la construcción de los entornos y en la inspiración en las personas hacia cambios de hábitos y perspectivas de vida.

Bajo este propósito, las gerencias de la Subdirección de las Artes del Instituto Distrital de las Artes- Idartes crearon en el año 2021 una estrategia conjunta para el fomento a la investigación en las artes consistente en cuatro becas transversales, organizadas en categorías por campo artístico. Una de ellas fue la Beca de Documentación y Cartografías Artísticas con el objetivo de incentivar propuestas encaminadas al conocimiento colectivo en torno a metodologías de creación, técnicas de las artes, rutas pedagógicas y procesos de documentación de las prácticas.



Desde la categoría de danza en esta beca, obtuvo el incentivo la propuesta de la bailarina, creadora y docente Andrea Carolina Rodríguez Molina, quien hace parte de la Agrupación Andante Danza Contemporánea desde el año 2005.

El presente documento, muestra los resultados de la indagación colectiva de Andante Danza Contemporánea, conformada por Andrea Carolina y tres bailarines más, sobre cómo se está aprendiendo en la danza contemporánea y cómo se está creando. Es un valioso aporte para los creadores de la danza, desde un abordaje crítico del cuerpo y el movimiento. Su punto de partida es el cuestionamiento a los patrones estéticos occidentales que hay sobre el cuerpo y cómo ello ha incidido en las maneras de vivir la danza contemporánea, en una obsesión por las formas del movimiento y los cuerpos perfectos (en medidas, peso, nivel de grasa). La agrupación toma así el riesgo de innovar en la creación del movimiento apartándose de la preocupación por las formas y explorar el acto creativo desde los sentidos del sujeto que danza a partir de lo que denominan “guías de exploración sensorial”.

De manera paralela, Andrea Carolina Rodríguez logra hallazgos muy potentes en relación a didácticas y rutas pedagógicas a partir de la reflexión sobre su propio ejercicio como docente de danza. La exploración del acto creativo en la danza, es atravesado por principios como el caos, el azar, lo intersensible y la improvisación, desde preguntas fundamentales para el arte escénico como esa articulación entre la información que el cuerpo quiere narrar y la construcción de la dramaturgia en la puesta en escena.

Las bitácoras que son expuestas, revelan además esa intimidad a la que llega la danza en sus procesos creativos y permiten ver el proceso de cada sujeto. La danza contemporánea emerge en este proceso como acto político del sujeto,

que explora su propio cuerpo y su propia sensibilidad en búsqueda de narrativas personales, un camino inspirador desde la colectividad hacia la singularidad.

**Carlos Mauricio Galeano Vargas**  
**Director General del Idartes**

**María Paula Atuesta Ospina**  
**Gerente de Danza del Idartes**



*A mis abuelos que fueron y serán un ejemplo de amor y de honestidad en todos los aspectos de la vida: mi abuelo Pablo, que desde la eternidad ilumina con su luz cada paso en mi andar. Mi abuela Carmen, que con su fortaleza y amor a la vida ha sido ejemplo de entereza para afrontar cada prueba que se presenta. A mis padres Martha y Gerardo, por la vida y por mostrarme a través de su experiencia que, aunque el camino no siempre es fácil, se encuentran las maneras para superar los obstáculos.*

# Agradecimientos

Este proyecto de investigación-creación, basada en experiencias sensibles, es el resultado de un trabajo de más de 10 años de indagación en diferentes metodologías que sirvan de insumo para el acto creativo en la danza y, de ser posible, en diferentes prácticas artísticas y culturales.

Su componente teórico y metodológico se empezó a gestar desde el año 2018, partiendo de algunos interrogantes que han surgido al interior de la agrupación ANDANTE DANZA. Por esta razón es fundamental agradecer a las personas que han creído en el proyecto y que día a día contribuyen desde su saber al crecimiento artístico de la agrupación.

Gracias a Fredy Bernal y Diana Tovar por su incondicionalidad, sinceridad, honestidad profesional y personal, pero sobre todo por creer y sumarse a cada uno de los proyectos que les propongo.

A Daniel Rivera por sumarse a este equipo de trabajo para aportar desde su experiencia y conocimiento al proceso investigativo.

A Beto Ojeda, mi compañero de vida, por el amor, la compañía absoluta, la contención y el ejemplo de disciplina desde su profesión, y por su magnífico aporte con la creación musical de las propuestas de la agrupación.

A Edwin y Steven Hernández por su aporte desde el diseño y la consolidación de este trabajo.

A Damián Salamanca, Francisco Rodríguez y Brayan Castillo por las fotografías que hacen parte de la investigación.

Por último y no menos importante, al Instituto Distrital de las Artes – IDARTES por apoyar estas iniciativas que ayudan al fortalecimiento de los procesos investigativos en el arte, y en este caso específico, de la danza.





Registro de la obra con la boca bien abierta. Fotógrafo: Damián Salamanca

# Capítulo 1

## Punto de Partida

## Declaración de mi lugar de enunciación como punto de partida de la investigación

Empiezo esta investigación – creación exponiendo quién soy y cuál ha sido mi experiencia en la danza, puesto que uno de los ejes fundamentales en su desarrollo es justamente la experiencia de cada uno de los sujetos que hacen parte de este proyecto.

Soy bailarina, creadora y docente de danza contemporánea, formada desde los 14 años en ballet clásico en la escuela de ballet del Distrito, la cual, en su época, estuvo dirigida por el maestro Plutarco Pardo. Al graduarme del colegio como Bachiller en Artes con opción en danza, continué mi formación profesional en la Corporación *Universitaria CENDA*, donde obtuve el título como Técnica en Danza Contemporánea al tiempo que realicé mis estudios de pregrado en la Academia Superior de Artes de Bogotá, como Maestra en Artes Escénicas con Énfasis en Danza Contemporánea. Una vez graduada y por una inquietud personal frente a los procesos de creación en este arte, tuve la oportunidad de viajar a Buenos Aires (Argentina), donde cursé la Especialización en Tendencias Contemporáneas de la Danza en la Universidad Nacional del Arte, UNA. A finales del año 2018 me encontré con la Maestría en Estudios Artísticos de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB. Allí, a través de muchos cuestionamientos sobre el hacer artístico se dio inicio a esta investigación-creación.

Al transitar cada una de estas instituciones y experimentar las diversas técnicas de danza que impulsan, he tenido que ver cómo los diferentes estereotipos corporales marcan la relación que tenemos con nuestro cuerpo. El hecho de ser gordos, flacos, altos, bajos, mestizos, negros,



entre otros, determina la aceptación o el rechazo en el núcleo social donde nos movemos. En mi caso, al decidir ser bailarina y estar inmersa en un salón de clase rodeada de niñas con extrema delgadez junto con la presión generada por algunos maestros, indudablemente generó en mí una obsesión que en varios momentos me llevó a tener grandes problemas de salud física y emocional.

Esta situación no solo la experimenté en mi propio cuerpo, sino que también se hizo evidente en los cuerpos de mis compañeros y compañeras, quienes comúnmente se encontraban bajo dietas estrictas, desórdenes alimenticios exagerados y grandes depresiones; todo esto causado por la angustia de estar uno o dos kilos por encima del peso corporal propuesto por los docentes, que evaluaban los procesos académicos dependiendo de la cantidad de grasa corporal del estudiante. Emitieron, en muchas ocasiones, juicios de valor de manera peyorativa, acerca de nuestros cuerpos femeninos, por el hecho de tener curvas —como si tener curvas no fuera parte de nuestros cuerpos latinos— y patentando un único modelo de corporalidad con una gran influencia europea y norteamericana para todos los bailarines.

Este panorama hizo parte de mi proceso de formación como bailarina y quedó evidenciado, además, en las conversaciones con algunos colegas, en las que recurrentemente sale a flote la tendencia a la modelización o idealización de los cuerpos, transferida en algunas prácticas danzarias, asunto que se repite ahora desde mi experiencia docente, rol en el que también encuentro esta misma caracterización de los cuerpos, pero en otra disciplina. Soy docente de la Universidad Santo Tomás desde el año 2013 donde imparto la asignatura de *expresión corporal y artística*, que hace parte del pensum de la carrera de Cultura física, deporte y recreación, pensado como un espacio en

donde, a través de ejercicios corporales, se hace énfasis en la conciencia corporal y la acción motriz a partir del movimiento danzado, en el que se invita al estudiante a reflexionar y a resignificar su corporalidad, con el propósito de construir vínculos que fortalezcan los procesos socio-motrices en su profesión.

A partir de esta clase, lo que he podido observar es que el espacio académico genera en los estudiantes mucha expectativa en cuanto al trabajo físico y los retos que se les asignan en cada sesión. En sus palabras, y tomando como referencia escritos y entrevistas que les he hecho, manifiestan que sienten miedo y frustración ante las apuestas corporales que se les proponen y es evidente la preocupación que les genera el ser expuestos y observados por sus compañeros cuando deben presentar sus ejercicios de movimiento, pues la manera en que conciben su cuerpo es a partir de modelos corporales de grandes deportistas. Con base en lo anterior y en mi experiencia a lo largo de nueve años en esta universidad, he podido identificar cómo los estudiantes se someten a dietas rigurosas y se vuelven adictos al ejercicio, situación que me transporta a mi experiencia como estudiante de danza. Yo, replicando un modelo de cuerpo de bailarín europeo y mis estudiantes siguiendo modelos de cuerpo de deportistas como Cristiano Ronaldo, sobre ejercitándose, excediéndose en el consumo de proteínas naturales y sintéticas, junto con otra cantidad de suplementos vitamínicos y, en algunos casos, empleando la inyección de anabólicos<sup>1</sup>,

1 Los esteroides anabólicos son versiones artificiales o sintéticas de testosterona, la principal hormona sexual de los hombres. Dentro de sus efectos secundarios adversos se destacan el acné y el desarrollo de los senos en los hombres así como bajo número de espermatozoides e infertilidad y encogimiento de los testículos. En las mujeres puede acarrear cambios en el ciclo menstrual, crecimiento del vello corporal y facial o calvicie.

creatina<sup>2</sup>, proteínas de sueros y glutamina<sup>3</sup>, entre otros, sin pensar en los efectos secundarios que traen estas sustancias. Aquí me parece relevante citar a Entwistle (2002) quien me permite reflexionar sobre estas prácticas para encajar en un molde o patrón impuesto en diferentes ámbitos, ya sea por la carrera escogida, la moda, la publicidad y, de una manera muy evidente, en las redes sociales. Esto en consecuencia, me lleva a la pregunta: ¿hasta qué punto, querer cumplir con dichos estereotipos puede poner en riesgo la salud?:

Los manuales de ejercicios y los vídeos sobre este tema prometen la transformación de nuestros estómagos, caderas, muslos y demás partes del cuerpo. Ya no nos contentamos con ver el cuerpo como una obra completada, sino que intervenimos activamente para cambiar su forma, alterar su peso y silueta. El cuerpo se ha convertido en parte de un proyecto en el que hemos de trabajar, un proyecto cada vez más vinculado a la identidad del yo de una persona. El cuidado del cuerpo no hace referencia sólo a la salud sino a sentirse bien. (p. 26)

Ahora bien, si pensamos el cuerpo entendiéndolo como una construcción de identidad que siempre está relacionada con valores de la cultura, por ejemplo, con ideas acerca de la perfección y la felicidad, que indudablemente se impulsan en el ámbito colectivo a modo de condicionamiento para ser aceptado por los demás, es

2 La creatina se utiliza para mejorar el rendimiento del ejercicio y la masa muscular y se utiliza para la producción de energía para los músculos.

3 La glutamina es un aminoácido que interviene en la composición de las proteínas que mantienen a las células en buen estado y reparan los tejidos y ayuda al crecimiento de la masa muscular en las mujeres.

preciso preguntarnos: ¿en qué momento podríamos pensar en la individualidad, en aceptar y reencontrarnos con nuestro propio cuerpo? Si volvemos a la idea de Foucault (2009) en *Vigilar y castigar*, valdría la pena pensar ¿quién vigila y quién castiga?, ¿hasta qué punto nosotros mismos nos vigilamos y nos castigamos para ser aceptados, para seguir reproduciendo modelos establecidos por la sociedad que castiga al que no sigue la norma, al que está fuera de la imagen que vende la publicidad, las redes sociales? Estos estereotipos son dispositivos que nos hacen ver cómo los patrones impuestos socialmente quieren que nos veamos, en donde nuestro cuerpo y nuestro rostro son perfectos, somos exitosos y, sobre todo, felices. Al parecer es más importante una foto o un video que cuente dónde estamos o con quién, sin importar que nuestro cuerpo no esté presente.

Desde este cúmulo de experiencias y pensamientos surgen las preguntas sobre qué, cómo, por qué y para qué los conocimientos que adquirimos los bailarines día a día, no pueden ser únicamente tratar de adquirir técnicas y llenarnos de teorías que ya otros han pensado y replanteado. ¿Qué está pasando? ¿Cómo estamos aprendiendo? y, sobre todo, ¿cómo estamos reproduciendo lo aprendido?

Intentando dar respuesta a estos cuestionamientos, creo que, desde la creación, la docencia y la educación artística, debemos darnos la oportunidad de generar estrategias formativas para lograr así un cambio en el pensamiento de niñas, niños y jóvenes que con los años serán personas adultas más conscientes y respetuosas consigo mismas, con los demás y con su entorno. Por eso, considero importante hacer una reflexión sobre mi práctica docente, en el sentido de cómo estoy creando y diseñando elementos pedagógicos y didácticos para la enseñanza, con el propósito de brindar una guía práctica aplicable a la vida cotidiana de los estudiantes.

Cavilando sobre la construcción corporal, las diferentes técnicas que se emplean para moldear los cuerpos —independientemente de la disciplina que se practique— y como lo mencionó en párrafos anteriores, desde mi hacer docente, considero que la manera en que puedo abordar todos estos interrogantes que han surgido a lo largo de esta investigación y de la vida, es a través de la creación; en mi caso, desde la danza contemporánea, pues gracias a ella, y partiendo de mi experiencia corporal y sensible, he logrado reivindicar y conectar el cuerpo y el movimiento en un espacio que me ayuda a resistir a las hegemonías y las imposiciones alrededor de él y de la danza.

Expuesto lo anterior, puedo decir que a la par de mi formación como bailarina, he tenido una búsqueda permanente por la creación, ya que considero que esta práctica es una forma de resistencia que defiende ideas, posturas políticas, estilos propios de distribución y de producción, y que en últimas permite resignificar de una manera simbólica el mundo y la realidad.



Presentación obra *Trasferencias*.  
Fotógrafo. Damián Salamanca

Por estas razones, junto con cuatro colegas, formamos la compañía *Andante Danza Contemporánea*, creada en el año 2005 como fruto de un ejercicio académico en la Academia Superior de Artes de Bogotá - ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Allí se dio inicio a todo un trabajo de experimentación y abordaje de diversas temáticas que siempre nos han inquietado como colectivo artístico. El interés de la compañía va más allá de generar un espacio creativo centrado en la danza contemporánea, nos interesa la investigación de las nuevas tendencias de la danza, el teatro, el video y la música. Sustentándonos siempre en la experiencia y la voz de cada cuerpo danzante.

Desde que se creó este espacio, la intención nunca fue crear grandes obras. Por el contrario, fue darle importancia a la posibilidad del juego con los temas propuestos: el tiempo, el espacio, los objetos, la sensibilidad, la quietud, el tacto y la música. Todo ello, desde la apertura de posibilidades hacia los bailarines, la dirección y a todo el equipo para sumergirnos en la creación como una forma de despertar, de estar alerta, de vivir y de denunciar por medio del arte y la danza contemporánea.

Por estas razones, la presente investigación se centra en explorar el acto creativo desde la danza, entendiendo que, aunque toda la indagación y creación metodológica se da desde esta práctica y con bailarines, se pretende que el resultado obtenido a lo largo de las exploraciones, tribute a diferentes disciplinas y comunidades, teniendo como punto central la sensibilidad del sujeto; observar cómo este explora el movimiento a través de sus sentidos y cómo los bailarines sostienen dramáticamente el movimiento, sin pensar en un tema, historia o técnica. Se trata de que la danza se sustente desde la experiencia del bailarín sin importar la forma; es un intento por poder escuchar el cuerpo sin decirle qué hacer, permitiéndole que tenga un ritmo sin

que haya música, que exprese lo que tenga para decir sin ser juzgado y donde todo sea válido como insumo creativo.

Para continuar con el documento, los principios creativos a los que me interesa hacerles una sucinta arqueología, son: el caos, el azar, la intersensibilidad y la improvisación. Este recorrido conceptual es un tejido entre nuestros intereses de investigación y experiencia creativa y vital, que ha surgido desde escenarios pedagógicos y dancísticos como desde la Compañía Andante.

Por otra parte, la investigación pretende poner en práctica un diseño metodológico que, de manera posterior, será el punto de partida del proceso creativo, el cual está conformado por cinco guías de exploración sensorial que se han trabajado desde comienzos de 2021, centrada cada una en un sentido —gusto, olfato, oído, tacto y visión— y acompañadas de un instructivo para el orientador. Este



Función Transferencias.  
Fotógrafo: Damián Salamanca

material, aunque diseñado con sencillez, encarna todo el acervo conceptual expuesto y pretende además funcionar como detonante en cualquier escenario disciplinar o creativo. Ahora bien, ¿por qué plantearnos un diseño metodológico que esté centrado en la experiencia sensible?

Precisamente, es gracias a la experiencia que hemos tenido bailando en diferentes compañías a lo largo de nuestra formación, que podemos afirmar que, en casi todos estos procesos, nos hemos encontrado con un método de creación que explora el movimiento desde la forma; es decir, que parte de técnicas corporales que han sido impuestas académicamente como el Ballet, Graham, Limón y las diferentes técnicas de danza moderna y contemporánea. Lo anterior no significa que estemos en contra de ninguna técnica corporal, por el contrario, éstas han sido parte fundamental de nuestro proceso formativo.

En la mayoría de estos procesos se asume la creación desde un tema, historia y/o técnica como punto de partida. Esta manera de crear ha dado resultado en Andante por más de diez años de investigación coreográfica y, al interior de la compañía, se creó una “fórmula” para diseñar propuestas, lo cual no está mal. Como compañía y grupo de estudio, hemos percibido que en la fórmula y en la repetición siempre nos preocupamos por hablar de algo externo por medio de nuestros cuerpos danzantes y de alguna manera hemos obviado lo que nuestro cuerpo tiene para decir. Cuando nos estábamos formando nos movíamos como nuestros docentes nos decían que debíamos hacerlo. En las compañías o agrupaciones de danza en las que hemos trabajado pasa algo similar y, sin darnos cuenta nosotros mismos, reproducimos esas maneras de crear y de movernos. De ahí nuestro interés en experimentar otras formas de creación y no porque esto esté errado sino por la necesidad de una búsqueda, de una exploración creativa.



Por las razones expuestas anteriormente junto con las enseñanzas que nos ha dejado la pandemia por la COVID-19, en especial por la necesidad de reinventarnos en nuestro quehacer artístico, queremos indagar sobre otras formas o metodologías para hacer frente a la creación teniendo una visión panorámica de todas las posibilidades en las que se puede experimentar la danza contemporánea, reafirmando que la danza, como cualquier arte, está permeada por todo lo que nos rodea. Esto nos debe invitar a NO quedarnos con lo que sabemos ni con lo que tenemos.

Es por ello que nos preguntamos: ¿qué pasa entre el momento de improvisación y el proceso para llegar a la puesta en escena? ¿Por qué en el acto de repetir movimientos se pierde la esencia de la improvisación? ¿Qué mecanismos podrían contribuir a mantener la sensación que tuvo el bailarín cuando exploró el movimiento a través de la experiencia de los sentidos? No tenemos claro si al



Función Transferencias.  
Fotógrafo: Damián Salamanca

finalizar este proceso investigativo logremos responder estas preguntas, la única certeza que tenemos es el interés en darle toda la importancia a lo que suceda en el proceso creativo desde la dimensión sensible más que al resultado en la escena.

Para terminar, dentro del desarrollo de la investigación planteamos realizar una bitácora que detalle el proceso de exploración y creación generada a partir de la propuesta metodológica diseñada en cocreación con los bailarines. Es importante mencionar que la bitácora luego servirá como insumo para la recolección de datos y el diseño de las cartografías que nos ayudarán a tejer el eje problemático aquí planteado. Así mismo, socializaremos el material recogido en las socializaciones realizadas en la Casa de la Cultura de Mosquera y en el salón comunal del barrio Marruecos en Bogotá.



Función Transferencias.  
Fotógrafo: Damián Salamanca





#7 Proceso creativo obra Pulsión. Fotógrafo: Francisco Rodríguez

## Capítulo 2

Campo reflexivo de autores, experiencias, teorías, prácticas creativas y saberes que sustentan el proyecto

Este proyecto es la continuación de una búsqueda personal gestada en mi formación académica y expandida en mi campo laboral en relación con metodologías de investigación en danza contemporánea basadas en el azar. En el año 2004, durante los estudios realizados en la Corporación Universitaria CENDA, participé en la elaboración de una tesis (Fontecha y Rodríguez, 2005) en la que se abordaron los referentes estructurales de la obra del bailarín y coreógrafo Merce Cunningham. Siguiendo con esta búsqueda hacia el año 2008, como parte del trabajo de grado para obtener el título de Maestra en Artes Escénicas, realicé un análisis de dos puestas en escena, teniendo como punto de partida el caos y el azar en la composición de una obra de danza (Rodríguez, 2008). Es así que tanto mi indagación personal como mi quehacer académico me permiten exponer los siguientes referentes.

Referentes conceptuales: Para establecer un panorama de los conceptos imbricados en esta investigación, en primer lugar, expondré la manera en la que, desde mi experiencia, he abordado la creación en la danza contemporánea, centrándome específicamente en los ya mencionados el caos y el azar, conceptos a los que me he aproximado a partir de las propuestas del bailarín y coreógrafo Merce Cunningham. En segundo lugar, realizaré un acercamiento a la idea de intersensibilidad y cómo esta me ha ayudado a darle otra intención a la experiencia creadora. En tercer lugar, indicaré el papel vinculante que juega el concepto de improvisación en la formulación de este proyecto y, por último, haré mención de un referente latinoamericano importante dentro de los antecedentes indagados.

## Conceptos: caos y azar

El primer concepto al que me acerqué fue el azar, el cual cimentó las bases de mi trabajo de grado en la Corporación Universitaria CENDA (Fontecha y Rodríguez, 2005) donde, con mi compañera de tesis, indagamos sobre Merce Cunningham a partir de escritos de su autoría, libros sobre historia de la danza, páginas web, entre otros, para establecer los referentes estructurales de su obra. Para el año 2008 decidí profundizar esta labor en otro de mis trabajos académicos (Rodríguez, 2008), en el cual me centré de forma más profunda en los conceptos del caos y el azar para la composición de una obra de danza contemporánea. Con este fin, lo primero que hice fue adentrarme en el significado de estos términos en los campos científico y filosófico para retomarlos desde una perspectiva artística en diálogo con Cunningham. A continuación, revisaré algunas partes de estos trabajos y como autora, once años después, intentaré, de una manera objetiva, enunciar con qué de lo escrito sigo estando de acuerdo y en desacuerdo. Esto reviste vital importancia porque en mi experiencia desde lo metodológico, he encontrado en el caos y el azar una infinidad de posibilidades para la creación en danza.

Considero pertinente definir estos conceptos para, de manera posterior, abordar las propuestas de Cunningham. Así pues, la palabra *Caos* cifra su origen en el griego con el siguiente significado inicial: “un inmenso golfo, abismo, espacio vacío, infinita oscuridad, el primer estadio del universo”. En inglés esto fue redefinido para significar “el informe vacío de materia primordial”, la gran profundidad o “el abismo” fuera del cual el cosmos o la estructura del universo evolucionó. La interpretación moderna popular de la palabra desorden es reciente y un poco engañosa. Ambos, orden y desorden, son las manifestaciones del caos.

El significado original tenía más en común con lo que los místicos orientales llaman el Tao. Con el caos, el principio es que usted puede experimentar cualquier cosa que desee; esto es lo que los caoistas entienden por “haz lo que quieras será la totalidad de ley”. Por consiguiente, depende de usted cuándo, dónde y en qué se involucra. En resumen, el caos es el caos. “Uno podría empezar diciendo que entre sus definiciones existe la asunción subyacente del azar y la naturaleza relativa de la vida, el universo y todo” (Alvarado, 2002, como se citó en Rodríguez, 2008, p. 6).

En la creatividad se debe tener en cuenta el valor que tiene el azar, no solo como factor desencadenante de descubrimientos científicos, sino también como un elemento que introduce incertidumbre e impredecibilidad —crear es pensar—. Crear a partir de lo que deviene, de lo que del mundo brota es una forma de estar siempre atento a lo que puede suceder para sacarle provecho, por esta razón el azar ha jugado un papel fundamental en el sentido creativo de la ciencia:

Abundan los ejemplos de descubrimientos que surgieron cuando un buen científico iba buscando otra cosa, descubrimientos revolucionarios originados quizá en situaciones accidentales en los que el azar quiso jugar un papel fundamental. Descubrimientos ya clásicos como la penicilina del Dr. Fleming, sembrada por accidente en un cultivo de laboratorio, o episodios legendarios como el de la manzana de Newton, que con su fortuita caída encendió las luces de la gravitación universal. (Gómez, 2002)<sup>4</sup>

4 Texto inspirado en una conferencia presentada en Cosmocaixa, el Museo Interactivo de Madrid, (Alcobendas, 7 de mayo 2002, 19:30). Por esta razón no tiene referencia de página, en la bibliografía reposa el enlace de referencia.



Pero hay también muchos otros ejemplos ciertamente menos conocidos, aunque igual de significativos, numerosos casos de descubrimientos no pretendidos que configuran una historia de la ciencia inesperada, que trasciende la anécdota y nos habla de pautas para tener en cuenta si realmente nos interesa nuestro futuro como sociedad tecnológica:

Si tan frecuentes son los descubrimientos accidentales en el campo científico, podríamos pensar que la ciencia avanza al ritmo que le marcan los golpes de la fortuna. Pero no sólo es cuestión de suerte. Es cierto que a menudo los descubrimientos más inesperados pasan accidentalmente por delante de las narices de los científicos, pero esas narices tienen que estar muy bien entrenadas para captar al vuelo, las esencias del nuevo descubrimiento, con el objeto de investigarlo a fondo. (Gómez, 2002)<sup>5</sup>

Además del azar, es importante la sagacidad del investigador para extraer las oportunas apreciaciones sobre el accidente, su posterior perseverancia para reproducir los resultados y su rigor para el análisis de los mismos; estas son características esenciales para que el descubrimiento acabe en los libros. El azar favorece solo a la mente preparada; cualquiera de estos accidentes pudiese haber pasado inadvertido, pero gracias a la sagacidad de quienes se toparon con ellos, la humanidad cuenta con afortunados avances. Algunos de estos descubrimientos se hicieron hace siglos, otros recientemente. En el siglo XXI, nuestro

5 Texto inspirado en una conferencia presentada en Cosmocaixa, el Museo Interactivo de Madrid, (Alcobendas, 7 de mayo 2002, 19:30). Por esta razón no tiene referencia de página, en la bibliografía reposa el enlace de referencia

conocimiento de la ciencia y la tecnología ha crecido en proporciones fantásticas. No sabemos qué va a depararnos el futuro, pero estamos seguros de que los *accidentes* seguirán produciéndose y que, con las mentes humanas mejor preparadas que antes, podemos esperar, gracias al azar, que estos *accidentes* se conviertan en descubrimientos más trascendentes de lo que nos imaginamos.

“Filosóficamente se estudia el caos desde la Matemática del Caos, nos muestra que lo que parece el azar es de hecho caótico y tiene un “orden” superior que sólo puede ser percibido desde una perspectiva muy grande. El caos da lugar a la realidad misma. También podría dar lugar a la tendencia de la materia y la inteligencia de crecer y aumentar. El caos es una forma moderna de ver la creación en la cual la principal regla es que no hay ninguna regla. Como lo señala la Filosofía, el orden es lo que se opone al caos. La anarquía hace referencia a un orden social lo que implica ya una jerarquía de órdenes. Es importante por ello, no confundir el orden-desorden, con orden-caos. El concepto de orden-caos es un concepto primario en la reflexión filosófica. Para el griego clásico era evidente que la naturaleza es un orden. Los presocráticos pensaron que todo sucede conforme a una ley natural o leyes de la naturaleza, entendiendo la naturaleza de diversas maneras: Un todo ordenado, como un único ser viviente dotado por tanto de una finalidad, pues todo sucede y ha de suceder conforme a la ley natural o leyes de la naturaleza, es decir, todo tiene una razón de ser, el orden es racional.

La naturaleza, como movimiento, es el resultado de una síntesis entre el ser, los (átomos) iguales e inmutables, y el no-ser el (vacío). El movimiento, la naturaleza, es el resultado de la unión y separación de los átomos. El alma y el mismo conocimiento no es más que un movimiento de átomos. Como una pre-configuración racional inmutable y eterna, matemática, según los números (pitagóricos) que dan forma a una materia amorfa.

Las cosas se explican y se comprenden según el orden de los números.

Platón realiza una gran síntesis considerando estos factores: 1. Una materia (caos) eterna, átomos que se mueven en el vacío sin sentido alguno. - Un orden formal, eterno, inmutable, matemático, que está fuera de este mundo; un universo de formas: las ideas. 2. Un Superhéroe, que tomando como modelo el mundo de las ideas, da forma a la materia, constituyéndose así el mundo material en el que vivimos.

Aristóteles introduce en el concepto de orden un nuevo factor: la medida. Esta supone la relación de unas partes con otras, concepto que ha pasado a la tradición escolástica que establece el orden bajo las propiedades de jerarquía y finalidad. Esto es así en la creencia de que el orden es un orden de las cosas, orden de ser, porque una inteligencia, esto es Dios, ha creado el mundo conforme a sus ideas, que actúa en el mundo según una finalidad. La Filosofía de la edad moderna plantea un cambio fundamental: el orden primariamente es un orden del conocer. Pero el orden del conocer es el mismo que el orden del ser.

Filosóficamente la distinción entre el orden del conocer y el orden del ser deviene en la cuestión metafísica del orden total y su relación con el orden de la naturaleza conocido por las ciencias naturales. El orden que vemos en la naturaleza, por lo tanto, es una cuestión de interpretación del conocimiento que investigan las ciencias naturales. Kant vino a establecer la imposibilidad del conocimiento metafísico, de un conocimiento que fuera más allá de los límites de la experiencia, más allá del mundo. Dios como objeto de pensamiento sólo es admisible en el campo de las creencias, no de la afirmación de un conocimiento verdadero. El problema filosófico en estos momentos consiste en fundamentar la creencia en un orden de lo real a partir del orden del conocer, pues de otra forma estaríamos cuestionando permanentemente el sentido mismo de la verdad del conocimiento y de la ciencia. De no ser así, no tendríamos más remedio que conformarnos con un pensamiento débil cuyo sentido de

verdad no es más que un referente cultural y social. (Alvarado, 2014, como se citó en Rodríguez, 2008, p.9)

Lo siguiente a tratar, en este orden de ideas, es cómo el caos y el azar se han visto inmersos en el arte, aspecto sobre el que es muy importante profundizar, puesto que se acerca más a mi práctica artística en la danza. El caos en el arte surge como una necesidad de expresar la destrucción de la existencia humana, el desarraigo que tiene que ver con la angustia y la experiencia de la mortalidad. Sus raíces fundamentales se gestan en tres movimientos artísticos que tuvieron gran apogeo en el siglo XX: dadaísmo, expresionismo y surrealismo. Así como el proyecto fallido de la modernidad.

“Dadaísmo: es un nombre que eligen los artistas fugitivos de guerra en su mayoría, un movimiento con el que se pretendía protestar contra la guerra y contra toda idea o institución reconocida. Se escogió este nombre carente de significado y confuso para mezclar elementos diversos tanto de estilo futurista y de profundo malestar espiritual. El dadá nace de una exigencia moral; se puede comprender que dada es antiartístico, antiliterario y antipoético. Está en contra de la belleza, de la eternidad de principios, contra las leyes de la lógica, contra la movilidad del pensamiento. En el dadaísmo y el surrealismo se inaugura un nuevo sistema de pensar indicando un rechazo a todo lo existente sujeto a norma. Es la negación del origen mismo, de la creación, la ausencia de la sensibilidad y la pérdida de la autoría ante los objetos creados, hacen uso de las cosas que ya existen, por ejemplo, los poetas hacen uso de las palabras ya escritas que, al cortarlas sin lineamientos específicos, arman poemas que guardan un sentido, el del —sin sentido—, para el arte una de las aportaciones más importantes del movimiento en el ámbito de la pintura fue la introducción del azar en la obra.

*El expresionismo:* apela a la intimidad y a la intuición. Trata de conmover despertando los fantasmas subjetivos que cada uno llevamos dentro, en un mundo desquiciado por la tecnología, las guerras mundiales y el capitalismo industrial. En el siglo XX se producen las rupturas con un lenguaje artístico que ha venido siendo aceptado desde el arte clásico. Se subvierten las relaciones entre forma y contenido, la hegemonía del inconsciente, de la reconstrucción mental de la obra. Al espectador se le exige una nueva actitud ante la obra de arte. Del fenómeno urbano surge una nueva arquitectura que rompe con todas las tradiciones. Es un arte urbano para una sociedad urbana. Hay una tensión radical entre abstracción y figuración que tiende a la pureza y



Ensayo Obra Marketing.  
Fotógrafa: Andrea Bonilla

a la simplificación del mensaje; el arte tradicional estaba obsesionado con la reproducción fiel de la realidad.

*El surrealismo:* está dado en la creencia de la realidad, en la omnipotencia del sueño y el juego desinteresado del pensamiento. Trabajan el subconsciente en un sentido general, se expresan como los sueños o como el estado mental, juntos antes de dormirse que produce una sensación interna de espacio infinito. Surgió tanto de la pintura metafísica que se inspiraba en la imaginación como del mismo Dadaísmo. Tiene una necesidad de equilibrar la razón y la pasión, pero su interés era explorar la mente del inconsciente, mas no destruir el arte establecido. (Bozal, 1996, como se citó en Rodríguez, 2008, p.12)

Gracias a estos tres movimientos, como lo mencioné anteriormente, es que se origina una apreciación mucho más significativa de los conceptos del caos y el azar en el campo de la creación artística, sin pretender ser un método compositivo, sino planteándose simplemente como una forma para que el artista se exprese de una manera natural y espontánea. Para el artista de esta época el arte nace como una manifestación significativa de lo espiritual, se trata de una decisión de hacer algo y de hacerlo produciendo de manera constante lo que se posee. Es el trabajo de transformar la naturaleza con un objetivo de mejoramiento; esto conlleva al deseo de expresar profundamente lo que se siente y piensa.

Lo anterior conduce a que a principios del siglo XX se reformule la idea del arte, entendiendo que ésta consiste en una expresión de contenidos en formas originales, la expresión es el hecho de revelar o hacer patente algo que se lleva dentro. Cuando un artista está expresando algo está haciendo arte, puesto que aquello que la obra expresa es lo mismo que el autor puso en ella, procedente de su espíritu. En este sentido, el artista busca ser original, pero

esta originalidad se da únicamente cuando el artista realiza su obra en la fuente de su propia personalidad y no la extrae de una fuente ajena, cuando busca la expresión en el propio origen, en su ser, es ser sincero consigo mismo, se es original cuando se es sincero, no cuando se busca artificialmente lo nuevo ya que la originalidad carece de toda relación con la novedad. Esta forma de ver al artista en ese entonces, contribuyó a que hoy nos encontremos en un entorno que nos promete aventura, poder, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo, y al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos y lo que somos.

Es importante dar a conocer estas variaciones históricas, pues los conceptos del caos y azar se han estructurado como una respuesta al callejón sin salida que nos dejó la modernidad:

El ser humano moderno al enajenarse del mundo que lo rodea pierde toda clase de límites, se ve inmerso entre la tecnología y todos los cambios que surgen del mundo, no se desarrolla una perspectiva crítica que pueda dar el punto en el que el mundo moderno debe detenerse, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases. El siglo XX tiene un papel importante tras la modernización en cuanto arte y pensamiento se refiere, en tiempos como este el individuo se atreve a individualizarse, a querer hacer todo él mismo. (Bozal, 1996, como se citó en Rodríguez, 2008, p. 14)

Esta es una de las premisas que lleva a que pintores, escritores, bailarines, actores, compositores y cineastas, rompan sus especialidades para trabajar juntos en eventos que combinan cada una de sus artes. Eventos como *Happening* y *Fluxus* encabezados por John Cage, quien en 1946 se convierte en uno de los primeros creadores

en contemplar como elementos de partida, el azar y el silencio para sus obras, al tomar fragmentos de textos y de músicas, recortarlos en pequeños trozos y unirlos al azar sin interesarle la finalidad de la composición, pues el enunciado musical se modelaba instantáneamente sobre el acontecimiento sucedido. Lo importante para él, era que el arte confluyera con la manifestación unitaria del proyecto humano, reconciliar el arte con la vida.

A continuación, expondré una breve reseña analítica sobre John Cage; Fluxus y Merce Cunningham, siendo este último capital para el desarrollo de la presente investigación por sus planteamientos alrededor del caos y el azar. El orden de esta exposición en coherencia con lo que se ha construido hasta el momento pretende ser mínimamente cronológico, postulando a Cage como uno de los propulsores del movimiento *Fluxus*, y destacando a Cunningham —otro de los miembros de dicho movimiento— como personaje fundamental de las reflexiones aquí realizadas. Además de ello, con esto pretendo evidenciar una pequeña búsqueda arqueológica sobre la configuración de estos conceptos para el campo de la creación artística, entendiendo también lo inmenso del asunto.

John Cage fue el director musical de la compañía de Merce Cunningham, con quien trabajó siempre por la independización de las artes. Es considerado un defensor de lo cotidiano y del azar quien identificó la naturaleza como un inmenso dispositivo de formas y de significados. Para Cage lo importante de sus composiciones era la posibilidad de que siempre pudiesen transformarse, y para ello propuso desligar el empleo de instrumentos, siendo el primer músico que le da relevancia al silencio y al ruido, pues según él “donde quiera que estemos lo que oímos más frecuente es ruido, cuando lo ignoramos



no molesta, cuando lo escuchamos lo encontramos fascinante” (Cage, 1958)<sup>6</sup>.

Cage organizó el primer evento multidisciplinar realizado tras la Segunda Guerra Mundial, el cual con el tiempo sería conocido como *Happening*; en él participaron músicos, pintores, bailarines, actores. Se planteó una estructura rítmica la cual estaba determinada por tiempos completamente independientes entre sí sucediendo en un mismo espacio-tiempo; además, entre las actividades comprendidas en el evento se incluían charlas con silencios programados, se hacían lecturas, se proyectaban películas y diapositivas, había músicos tocando el piano y bailarines moviéndose por todo el espacio alrededor del público, puesto que su disposición también jugaba un papel importante. De este modo se empezaron a desarrollar un sin número de *Happenings* como formas de reproducir a la sociedad dentro de una pieza de música teatral, haciendo un paralelo del modelo de la realidad e involucrando a mucha gente dentro de la acción, dando lugar al tipo de caos propio de la naturaleza. Cage invocó entonces la configuración global, lo impredecible, el flujo permanente. Cabe anotar que el *Happening* es un espectáculo no convencional desarrollado fuera de los teatros, en calles y plazas que intentan incorporar al público en la acción; de hecho, pretende borrar la barrera física entre actores y espectadores y hace uso frecuente del suspenso, de lo incitado del ritual y de la improvisación.

*Fluxus* fue un movimiento artístico imposible de definir dado que sus miembros —casi 40 artistas de

6 Cita extraída de la web, por tal razón no tiene referencia de página, en la bibliografía reposa el enlace del artículo al que pertenece la cita.

diferentes disciplinas— no tenían un fin común. Se desarrolló entre 1960 y 1970. Su nombre significa flujo, algo que está en constante cambio. Este movimiento surge a raíz del sufrimiento, el hastío, el peligro, la destrucción, el fracaso. Lo impulsa únicamente la intención de querer vivir cada momento de la vida como si fuera el último. Los eventos que promovía eran simplemente juegos infantiles, sus miembros intentaban combinar los problemas de la vida con el aquí y ahora del arte, de esta forma el individuo es capaz de individualizarse en un plano más intimista y personal. Uno de sus grandes representantes es Joseph Beuys, un escultor que se integra a este movimiento en 1963, tiene un gusto particular por la grasa como materia prima para sus esculturas, por su capacidad de transformarse al contacto con el calor. Esa sería la sustancia *Fluxus* por excelencia, pues con la grasa se podía mostrar la condición caótica de los principios del movimiento y las formas. Este, junto con otros movimientos artísticos, pertenece a la posmodernidad que para algunos modernistas es considerada como una especie de virus dionisiaco dentro de la modernidad, la cual conduce a la locura y la autodestrucción extrema. Otros afirman la existencia de una ruptura absoluta entre modernidad y posmodernidad ya que la historia es permeable al tiempo pasado, presente y futuro.

En la posmodernidad el desorden está contenido en la intención total de la nueva crítica, el principio de ironía es un término que equilibra el funcionamiento y temperamento de la mente. El artista posmoderno se enfatiza más en la obra como proceso que en la obra en sí misma, lo importante es estar ahí; se le hace énfasis en la inmediatez del performance, donde pueda concluir cierta reflexión en la que la obra refleja y representa sus propios procedimientos. La historia dentro de

un tiempo lineal pierde sentido, en esta perspectiva el mundo ya no existe, por lo tanto no hay fin y no hay fin de la historia.

En cambio, el arte contemporáneo manifiesta una conciencia de la historia del arte, pero no la lleva muy lejos. Hay una relativa y reciente pérdida de fe que determina el modo que las cosas deben ser vistas. El arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual tenga que librarse, incluso, aunque sea diferente del arte moderno en general. De una u otra forma lo que define el arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. El arte contemporáneo en su sentido más obvio significa lo que acontece ahora, sería el arte producido por nuestros contemporáneos, pero este arte ha llegado a designar algo más que el arte del presente, no es un periodo sino una forma de utilizar estilos. (Danto, 2002, como se citó en Rodríguez 2008, p. 19)



Proceso creativo obra Pulsión.  
Fotógrafo Francisco Rodríguez

Hasta los sesenta se discutía sobre ¿por qué si el arte contemporáneo pertenecía al arte moderno no se designaba como lo más reciente del arte moderno hecho por artistas contemporáneos? Esta discusión cambió un poco su curso debido a que el arte moderno adquirió un significado estilístico y temporal. Sin embargo, el hecho de que el arte contemporáneo dejará de pertenecer al arte moderno produjo un gran conflicto para la institución artística por excelencia: el museo, puesto que éste debía decidir si adquirir arte contemporáneo que no es moderno, para convertirse en coleccionista de arte moderno temporal y poner esclarecer un poco la diferencia entre arte moderno y arte contemporáneo.

En continuidad temporal, de los setenta a los ochenta se sugirió que se debía hablar de la posmodernidad para reconocer la capacidad de ordenar los períodos ya que el postmodernismo marca un estilo específico, de esta forma podríamos capitalizar la palabra contemporáneo, siendo un periodo de información desordenada de una casi perfecta libertad, todo estaba permitido, era una época en la que parecía que la historia había perdido su rumbo, teníamos muchos estilos que sucedían a una velocidad vertiginosa, cualquier cosa podía ser una obra de arte, la única tarea del artista de este tiempo era investigar la naturaleza misma de su arte, no para producir más arte sino para conocer científicamente.

¿Qué es arte? Todos los artistas de los sesenta tenían una sensación vívida de los límites, cada uno trazado por una definición filosófica del arte, pero es solo cuando se establece que cualquier cosa puede ser arte cuando nace una filosofía del arte, esto produjo una relación directa con el público para que fuese más consciente del acontecimiento escénico; el artista perdió su tendencia al ensimismamiento y a la inmediatez; la presen-

tación fue reemplazada por la representación. Fue entonces cuando los artistas se liberaron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con algún propósito o sin ninguno, esta es la marca del arte contemporáneo ya que a diferencia del moderno no hay nada parecido a un estilo contemporáneo. (Danto, 2002, como se citó en Rodríguez 2008, p. 20)



Proceso creativo obra Pulsión.  
Fotógrafo Francisco Rodríguez

## Influencia para Merce Cunningham

Todo este flujo histórico y conceptual lleva a Merce Cunningham a desarrollar métodos como el azar para la creación de sus obras de danza. Sentía que esa era la forma de que el movimiento fuese una expresión más allá de una simple intención, emoción o sentimiento. Para él, el azar regulaba las relaciones entre música y elementos escenográficos, abriendo el espacio, mostrándolo roto y

fragmentado al bailarín en analogía con su vida, ya que el espacio no está solo en frente de nosotros, sino es un conjunto de todo lo que nos rodea. Cunningham es el primer bailarín y coreógrafo que emplea el azar para sus composiciones. Es su método de trabajo y esta posibilidad de azar lo que lo lleva más adelante a trabajar con la tecnología usando cámaras de vídeo y más tarde programas de computador. Para este artista contemporáneo cualquier movimiento es danza, cuando este movimiento deja de ser una simple acción para convertirse en un movimiento que hace parte de la vida cotidiana, sin necesidad de estar influenciado por la música que lo acompaña, se expresa libremente, se disfruta de la misma forma como se disfruta cada segundo de la vida que transcurre.

Personalmente, desde que tuve la oportunidad de acercarme a la obra de Merce Cunningham, de alguna manera quedé prendada de su trabajo, no tanto de su faz corporal —sin que ésta no fuera maravillosa técnicamente hablando— sino más bien de todo el estudio que realizó junto a otros artistas, en donde, sin duda alguna, generó una apertura de pensamiento y múltiples posibilidades para la creación en las diferentes artes. Considero que fue un gran acierto que introdujera los conceptos del caos y el azar para la creación en danza, siendo estos determinantes en su obra ya que abrieron un sin fin de posibilidades a la composición coreográfica, dando lugar a espacios abiertos, vacíos, que se pueden alterar de una manera dinámica y temporal. Esto a su vez, permitió que se presentara otro elemento muy importante: el juego. Desde mi perspectiva todos estos aspectos se relacionan en contraposición con el hecho de que los bailarines a lo largo de los procesos de aprendizaje adquieren diferentes actitudes en su

movimiento que se vuelven recurrentes, casi personificadas en cada cuerpo danzante, situación que se torna repetitiva e inconsciente a la hora de crear.

Es por esto que, para este artista era tan importante entender la danza a través del azar, donde el cuerpo tiene la posibilidad de liberarse de clichés. Cunningham busca ante todo que el bailarín se experimente a sí mismo, que la experiencia técnica lograda por él sea solo un medio, una vía hacia el espíritu. Para él la vida es un perpetuo devenir, por esta razón desarrolla toda una teoría basada en la libertad del movimiento, en donde formuló estas bases fundamentales para su método, las cuales en su época fueron totalmente revolucionarias para el campo de la danza:

Consideró que cualquier movimiento puede ser material para la danza.

Cualquier procedimiento es válido para componer.

Empleó el azar para determinar el orden de los movimientos, el número de los bailarines, entre otros, ya que el azar —según él— modifica el hábito y permite nuevas combinaciones.

Determinó que, música, vestuario, escenografía, iluminación y coreografía tienen su propia identidad y su propia lógica cada una por separado.

Aseveró que cada bailarín en la compañía debe ser el solista.

Abandonó la jerarquía de la centralización del espacio escénico: propuso el espacio roto, fragmentado.

Fue fiel creyente de la improvisación y de las posibilidades ilimitadas del bailarín en el movimiento.

Colaboró con grandes pintores contemporáneos.

Defendió la libertad del espectador: su mirada no es guiada, a él le corresponde hacer su escogencia durante el espectáculo.

Afirmó que la evacuación de la personalidad, de la

emoción, de los sentimientos del bailarín solo se puede dar en beneficio del movimiento.

Observó el cuerpo y la técnica considerándolos desde un punto de vista racional: integrando las adquisiciones técnicas de la danza clásica para el manejo de piernas y las técnicas de Graham en el trabajo del dorso.

Propuso un cuerpo fragmentado; abandonando la noción del movimiento orgánico, narrativo, representativo, patentando la idea de que “el movimiento es expresión más allá de toda intención” (Cunningham, 2004, p.4). Incursionó en el campo del video y crea un software llamado *LifeForms*.

Por todo lo anterior, considero que es un referente que se debe estudiar para continuar en la búsqueda de nuevas propuestas creativas. Su método fomenta el uso de la imaginación y la experimentación ofreciendo múltiples posibilidades y dando prioridad al bailarín como a su cuerpo, para que las cosas sucedan según su propia necesidad. Se trata de una forma de hacer mover los miembros con el fin de excluir el pensamiento. Una espontaneidad que permite presentarse libre, donde el movimiento adquiere sentido por sí mismo.

Es preciso mencionar que cuando empecé a profundizar sobre la perspectiva de Cunningham estaba en un proceso de formación centrado en la técnica y descubriendo cómo mi corporalidad de alguna manera se apropiaba de una gama de movimientos dados por mis maestros formadores, tanto en CENDA como en la ASAB. Creo que es importante mencionar esto puesto que al leerme quince años después de haber escrito el primer texto en el que abordé a Cunningham, me encuentro en desacuerdo con algunos de los principios con los que en ese momento me sentía totalmente vinculada. Y creo que esto tiene que ver —más allá del tiempo que ha pasado— con el hecho



de haberme acercado a la danza, no solo desde mi posición de intérprete si no como creadora, coreógrafa y docente. Esto, evidentemente, me ha permitido cambiar muchas maneras de pensar y hacer con la danza.

Uno de los aspectos con el que estoy en total desacuerdo en la actualidad, es que, dentro de sus posturas, Cunningham estaba convencido de que la danza estaba totalmente hecha de movimiento. Rechazaba la idea de que se debía contar algo o que el movimiento pudiera estar cargado de emociones o sensaciones. Para él simplemente existía el bailarín con su cuerpo y su mirada se centraba solo en el movimiento. La única herramienta era la técnica; esto es algo evidente en sus obras y será una constante desde sus inicios hasta el momento de su muerte.

Haciendo un análisis y viendo algunos de sus trabajos pienso que realmente toda esta investigación y experimentación teórica sobre el caos y el azar, en donde quería liberar al bailarín de sus propios clichés como él lo enuncia, no logra desarrollarse, puesto que el bailarín sigue atado a la técnica y a lo que de alguna manera conoce de su cuerpo, por esto creo que la afirmación: “cualquier movimiento es danza” (Cunningham, 2004, p. 3), no trasciende ni se experimenta al máximo en sus obras; como sí lo logra hacer al independizar la danza de la música y al proponer la ruptura del espacio dando la posibilidad de que sucedan muchas cosas en un mismo lugar.

La idea de espacio que trabaja este artista es una de las cosas que más me apasiona de su trabajo pues para él:

El espacio no es un lugar estático: es cambiante en relación con el espíritu que lo habita; no es solo lo que se mueve en él, ya que el espacio mismo cambia creando nuevos significados; no tiene puntos fijos, por eso cuando se danza cada bailarín establece y le da vida a su propio centro. (Cunningham, 2004, p. 6)

Otro de los aspectos con los que discrepo, se trata de la afirmación de que el bailarín no debe tener ninguna emoción o sensación en su interpretación. Me resulta una manera muy violenta de anular al ser humano que hay en un bailarín. Obviamente esto es un aspecto que corresponde a una época y al momento histórico que estaba viviendo el artista, así que no se trata de criticar su obra más allá de los desacuerdos. Para mí fue un genio que les abrió el camino a muchos otros coreógrafos a partir de sus posturas filosóficas, invitándolos a experimentar la danza de diversas maneras. Por esta razón, me quedo con muchos de sus aportes, pues me resulta muy interesante su propuesta en el que la concepción, la práctica y la ejecución de una obra de danza pueden florecer en un momento único, de la forma más natural y con un lenguaje común, siendo el azar el lugar comunicativo desde la experiencia. Esto lo he percibido a través de la improvisación en las propuestas coreográficas que he realizado y, sin duda alguna, las posturas de Cunningham me han permitido adentrarme en mis creaciones sin temor a las consecuencias, teniendo un espacio de juego para poder sacar el material inconsciente que tiene cada bailarín sin censurarlo antes.

## La intersensibilidad

Después del anterior análisis quiero adentrarme en el segundo concepto que propuse al inicio de este apartado desde el acercamiento a lo intersensible como potencia creadora. Este término, en sentido estricto, se encuentra en proceso de germinación. Sin embargo, en el campo de la sociología ha tejido redes de comprensión alrededor del mundo de lo humano que han impactado diversas

disciplinas. Al respecto, Katya Mandoki realiza un estudio sistemático partiendo de categorías estéticas que pone en marcha desde la sociología, las ciencias sociales y la lingüística con la intención de explorar la dimensión sensible en la vida cotidiana y las relaciones sociales que en ella se dan. Desde mi perspectiva considero que la autora ha sido un referente fundamental para que algunos artistas interesados en la experiencia sensible en las artes podamos hacer un análisis desde las diferentes categorías que propone como su reconocido modelo de análisis interpretativo sobre las sensibilidades, expuesto en su libro *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica 1*. (pp. 66-95). Ejemplo de tal relevancia es el impacto de la idea de lo intersensible en afirmaciones como las de Ballén (2015):

Lo vivido cobra sentido a través de lo sentido, y lo sentido modela las significaciones que dan forma a nuestras subjetividades. El intercambio sensible-sintiente a través del cual ejercemos nuestra existencia corporal, se recrea y se dinamiza también en la compleja red de manifestaciones que conforman nuestra vida corporal interior: imágenes, ideas, pensamientos, recuerdos, sueños, ensoñaciones, fantasías, etc. Pero esta vida corporal interior está imbricada en el intercambio vital de los modos cómo se interactúa con los órdenes del sentir, cómo se valoran y cómo se comprenden en la vida social. El intercambio sensible-sintiente es, por lo tanto, políticamente situado, contextualizado, encarnado. La experiencia de la existencia no es neutra, ni ocurre desde la idealización objetiva, es una experiencia política; al respecto, señala Rico Bovio: “la actividad de la acción o del movimiento humano, se halla entre lo psíquico y la interacción con el mundo de una personalidad determinada (p.66). El intercambio sensible-sintiente o inter-sensibilidades ocurre bajo el peso de regímenes corporales específicos. (p. 136)

A partir de esta apreciación en conjunto con la comprensión de lo intersensible como el intercambio sensible-sintiente, y en coherencia con el significado de cada uno de estos términos (entendiendo en su definición semántica más escueta que lo sensible es la capacidad de percibir sensaciones a través de los sentidos y lo sintiente el adjetivo empleado para aludir a la capacidad de sentir de los seres vivos), al respecto, Keleman, —sin encarar a profundidad la intersensibilidad— desglosa desde la función biológica del ser humano, su capacidad para percibir estímulos sensoriales la cual constituye un eje fundamental en la metodología planteada en este trabajo. Esta inicia su quehacer en la esfera somática, a partir de los estímulos sensoriales que relaciona posteriormente, para producir un intercambio intersensible con el objeto de tejer otras maneras de creación en danza.

Es por ello que considero que para comprender el ámbito de lo sensible es indispensable partir del cuerpo como un todo, “el cuerpo es materia y energía en movimiento continuo, generando pulsaciones, vibraciones y corrientes de flujo energéticos que toman forma de sensaciones emociones y sentimiento” (Keleman, 1997, p. 16). Precisamente, en *Anatomía Emocional*, Stanley Keleman<sup>7</sup> hace un recorrido desde las emociones y la experiencia somática para acercarnos de alguna forma al conocimiento del cuerpo

7 “Stanley Keleman (Brooklyn, Nueva York, 1931) es un psicoterapeuta estadounidense, pionero del estudio del cuerpo y su conexión con los aspectos emocionales, psicológicos, sexuales e imaginativos de la experiencia humana. Ha estado desarrollando la psicología somática desde los años 60(...) A través de sus escritos y de la práctica, impartiendo numerosos cursos también cada año en Europa, ha desarrollado una metodología y un marco de referencia conceptual para la vida del cuerpo.” (Amazon en español, 2018)

desde las células, los músculos, los huesos, la respiración y el sistema nervioso. Así es posible ver cómo cada partícula del cuerpo imperceptiblemente interviene en nuestra manera de sentir, vivir y de relacionarnos, revelando el proceso que transcurre desde el desarrollo embrionario hasta la forma humana, el cual impacta en el desarrollo de las estructuras de la infancia, la adolescencia y la adultez.

Keleman (1997) afirma que el ser humano es una suma de capas que componen la estructura del cuerpo con el fin de exponer el concepto de mapa corporal:

Estas son las capas funcionales del cuerpo; una especie de envolturas: neural, muscular y orgánica, interconectadas por los fluidos corporales. Existe, además, un extracto hormonal o red compuesta de aquellos líquidos que generan y regulan la manera en que somos estimulados, la forma en que nos reproducimos, como transmitimos información, las sensaciones y las sustancias (...) el mapa corporal, por consiguiente, consiste en realidad en cuatro capas, tres visibles y una invisible. Estos conductos y capas poseen diferentes grados de pulsación y distintos grados de flexibilidad, se relacionan unos con otros y dan origen a determinadas experiencias. (p.52)

De manera que, teniendo presente estas envolturas se hace evidente la complejidad que representa la composición del mapa corporal, el cual debemos abordar desde la capa neural, pues, "(...) da lugar al lenguaje táctil, a las sensaciones, al sonido, a los sentimientos externos y a la temperatura, este plano interpreta en términos de luz y superficie de contacto, imágenes y movimiento" (Keleman, 1997, p. 52).

Según la descripción de Keleman, es en la capa neural donde se centra y se desarrolla la propuesta metodológica de esta investigación, ya que a partir de diferentes

estímulos provocados a los bailarines con quienes se desarrolló este trabajo, a través de la experiencia sensible, se dio lugar a la creación de imágenes y movimiento que más adelante son usadas como insumo creativo para la puesta en escena.

Ahora bien, ¿por qué es importante para el desarrollo de este trabajo entender cómo se perciben las sensaciones? La metodología de creación que propongo desea potenciar el acto creativo desde lo intersensible dándole importancia al sentir del intérprete para que no se concentre solo en repetir secuencias de movimiento mediadas por técnicas o temáticas, sino que más bien a través de su experiencia viva del movimiento.

Creo que para desarrollar esta idea de *vivir* el movimiento se tiene que hacer un trabajo muy fuerte que apunte al reconocimiento del cuerpo y a la manera en que lo percibimos:

La autoimagen está basada en un modelo de sensación vista desde el interior; es la geometría de estas sensaciones lo que surge a partir de nuestros procesos, los fuertes impulsos que son activados por el sistema nervioso y por el sistema muscularesquelético, recompensándonos. Nos reconocemos a nosotros mismos desde dentro hacia afuera. (Keleman, 1997, p.53)

Esto que enuncia Keleman (1997) es algo que damos por hecho, pero cuando se trabaja danza o alguna disciplina corporal con personas que no tienen un acercamiento a su propio cuerpo, nos damos cuenta que el concepto de autoimagen no es tan obvio como lo creemos; incluso, el proceso que hacemos los seres humanos para ponernos de pie, pareciese que es algo primario y básico, sin entender todo lo que implica en el ámbito anatómico, emocional y social.

En continuidad, es vital entender ¿cómo la experiencia con el otro influye en la construcción del sujeto? ¿En qué procesos se sigue la lógica de las envolturas o de las capas a partir de la cual determinamos lo inter-relacional y lo intersensible? “Lo externo es la frontera, el yo social. Lo interno es lo secreto, lo profundo, lo pasado antiguo y presente. La capa del medio es el ser volitivo que modula entre lo interno y lo externo” (Keleman, 1997, p. 32).



Presentación obra. Con la boca bien abierta.  
Fotógrafo Damián Salamanca

Ahora bien, el aspecto social de estos interrogantes, que evidentemente marcan lo que somos, me lleva a indagar en los conceptos de Katya Mandoki propuestos en *La estesis* (2008). Al respecto lo primero que hago es comparar la forma en que la autora aborda el concepto estético y la manera en que yo lo he concebido a lo largo de mi vida, mediado totalmente por las definiciones dadas en la academia y en las instituciones educativas. Evidentemente me encuentro sosteniendo a diario la definición de la estética que abarca meramente lo artístico y lo bello. En el documento la autora recalca varias veces que su intención no es tomar la estética desde lo artístico, sino desde la cotidianidad y las relaciones que se dan en los entornos sociales, teniendo como punto de partida la definición de la estética propuesta por Baumgarten citado por Mandoki, (2008): ciencia del conocimiento sensible.

Mandoki afirma que la estética que propone puede definirse como una estesiología filosófico-antropológica en cuanto aborda a los sentidos ya mediados por la cultura, lo que ella va a llamar *estesis* que refiere la sensibilidad o condición de apertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso. En este sentido surge mi interés en relacionar lo expuesto por Mandoki con mi pregunta investigativa, puesto que me permite reflexionar sobre la potencia creadora que tiene cada sujeto, en este caso específico, un bailarín. Si tan solo nos diéramos la oportunidad de indagar en el instinto creador partiendo de las experiencias de vida y preguntándonos en los procesos creativos por cómo influye la familia, la religión, la cultura, la clase social, entre otros.

Pasando indudablemente por los contextos y experiencias vitales, el género, la religión y todo aquello que de alguna manera traza el mapa que debemos recorrer como individuos, que se ha vuelto un régimen impuesto



mecánicamente, a manera militar en la vida cotidiana, el control social que deja de ser un control únicamente físico y pasa a ser psicológico. A partir de los autores aquí citados y traspasando muchas de sus teorías a la danza y al movimiento, y por ser esta la práctica artística que he desarrollado durante varios años, donde siendo el cuerpo es protagonista, intentaré extraerme de las formas tradicionales con las que he encarado el estudio corporal y la creación, para poner en primer lugar la vivencia a un nivel sensorial y físico en cada acción, gesto, sombra, silueta o sonido que interpele desde los sentidos al intérprete. La danza es un ejercicio espiritual bajo una forma física, constituyéndose como un algo sincrónico, que simplemente acontece sin que esta afirmación implique el riesgo de ser “demasiado simple”:

El bailarín está en un plano real, y hacer como si un hombre parado sobre una colina pudiera estar en otro lugar y haciendo otra cosa, es algo simplemente del orden del divorcio, es desligarse de la vida, del sol que se eleva y que se pone, de las nubes que oscurecen el sol, de la lluvia que viene de las nubes y nos obliga a refugiarnos en el café más cercano, de todo lo que sigue a todo. Danzar es la expresión visible de la vida. (Cunningham, 2004, p. 13)

Por lo anterior, puedo afirmar que este viaje propuesto desde la danza contemporánea, que desde lo metodológico alimenta la creación, apuesta a que se le dé validez intrínseca como insumo creativo a las huellas y memorias que tiene el intérprete, para que, partiendo de experiencias sensibles, se reconozca en el movimiento que propone. Es una propuesta metodológica a partir de la cual soy plenamente consciente de lo que implica políticamente permitirse sentir y escuchar el cuerpo fuera de los cánones estéticos y

corporales establecidos y aceptados como verdaderos que en la mayoría de los casos pasan por alto la experiencia sintiente. Es al fin y al cabo un intento por restablecer el valor de lo sensorial en el mundo social, equivalente a la construcción de intersubjetividades e Intersensibilidades capaces de proyectarse por encima de cualquier jerarquía sistémica, política o académica. El cuerpo sensorial, luego el tejido sensible, luego el juego creativo, y así un eterno devenir caótico, sin más pretensión que ser y estar en el mundo, sin más intención que existir, en un mundo en el que vivir constituye un acto mecánico sin asombro.



Presentación obra.  
Con la boca bien abierta.  
Fotógrafo Damián Salamanca

## La improvisación

*“El sentido de la improvisación está inserto en la naturaleza misma”.*  
(Fundación Instituto Superior de Danza, 1995)

Un referente conceptual importantísimo en el desarrollo metodológico de esta investigación es Steve Paxton, gran promotor de la técnica de improvisación dancística que se desarrolló en los setenta. En esta se abandonan todos los territorios conocidos; no se busca sino que se encuentra la materia prima para que el coreógrafo pueda desarrollar una idea sobre cómo podría ser su puesta en escena. Propone una nueva forma de relacionarse entre el coreógrafo y sus bailarines, en la que el primero conoce a los segundos; se deja ir, pero también se reconoce a sí mismo; en analogía, la improvisación relaciona creación con ejecución. Además, articula de forma práctica un elemento que considero vital en los procesos creativos en danza: el principio del juego, pues dentro de este contexto debe estar presente el espíritu propio del niño que juega sin restricciones, pero que a su vez conoce y entiende los límites de dicho juego y los asume con la seriedad necesaria para llevarlo a cabo.

La improvisación y el azar cuentan con una relación intrínseca que nos permite volver al principio a favor del movimiento, situándonos más allá de la técnica, más allá del oficio. Si en la improvisación no hay cabida para el azar ésta se puede transformar en una rutina. Hay que dejarse ir, pues es a partir de esta relación que el bailarín crea y hace movimientos sin una planeación previa, lo que permite a todos los actores del ejercicio creativo entrar en contacto con lo que se quiere explorar. Se trata de una propuesta de movimiento libre, pues la improvisación

consciente nos produce una sensación de fluidez constante en el movimiento. A medida que adquirimos conocimiento del cuerpo y de las posibilidades del movimiento, experimentamos una sensación de libertad que nos incita al acto improvisatorio. Steve Paxton<sup>8</sup> Perteneció a la compañía de Merce Cunningham desde 1961 hasta 1965. Del trabajo desarrollado con Cunningham toma aportes acerca de la relación entre el cuerpo humano y el espacio los cuales fueron materia prima para la propuesta de una técnica de trabajo corporal que denomina improvisación de contacto, en la que la regla principal es tener conciencia de las leyes físicas que rigen cualquier contacto, constituyendo un sistema en el que deben estar muy presentes los sentidos sobre todo el tacto, pues a través de él se genera una información con la cual los cuerpos danzantes juegan en el espacio. Así, estableció un método de codificaciones para que la improvisación evolucione, sea precisa y tenga contrastes. Define A=activo, P=pasivo, D=pregunta, R=respuesta. Con este sistema, involucrando el azar, da la posibilidad a sus bailarines de que puedan jugar pasando de un estado a otro creando diferentes dinámicas de movimiento. Para Paxton

8 Steve Paxton es uno de los precursores de la danza contemporánea. Comenzó su carrera profesional en la década de los cincuenta. Trabajó con José Limón y con la Merce Cunningham Dance Company, colaboró con Robert Rauschenberg, Simone Forti, Yvonne Rainer, además de artistas con quienes cofundó el Judson Dance Theater y el colectivo Grand Union. En la década de los setenta y ochenta contribuyó a la creación de dos técnicas de danza revolucionarias: Contact Improvisation y Material for the Spine. Pensador-en-movimiento y escritor, Paxton ha publicado más de cien artículos sobre danza e improvisación y ha desarrollado una extensa carrera como bailarín, coreógrafo y profesor en América del Norte y Europa. Desde 1970 vive en Mad Brook Farm, una comuna de artistas al norte de Vermont.” (Arte Informado, 2020)

esta es su técnica, su trabajo está basado en caídas, rollos, cargadas, con la que ayuda a que los intérpretes pierdan cualquier miedo ya que en el contacto improvisado hay que estar pre parado para todo lo que pueda suceder, no es un deporte ni un arte marcial, no necesita de técnicas para su ejecución solo estar interesado, no hay un entrenamiento específico para esta técnica, es una necesidad física de movimiento. Se trabaja por lo general en parejas, en pro del otro, se debe estar en estado de escucha activa y receptiva.



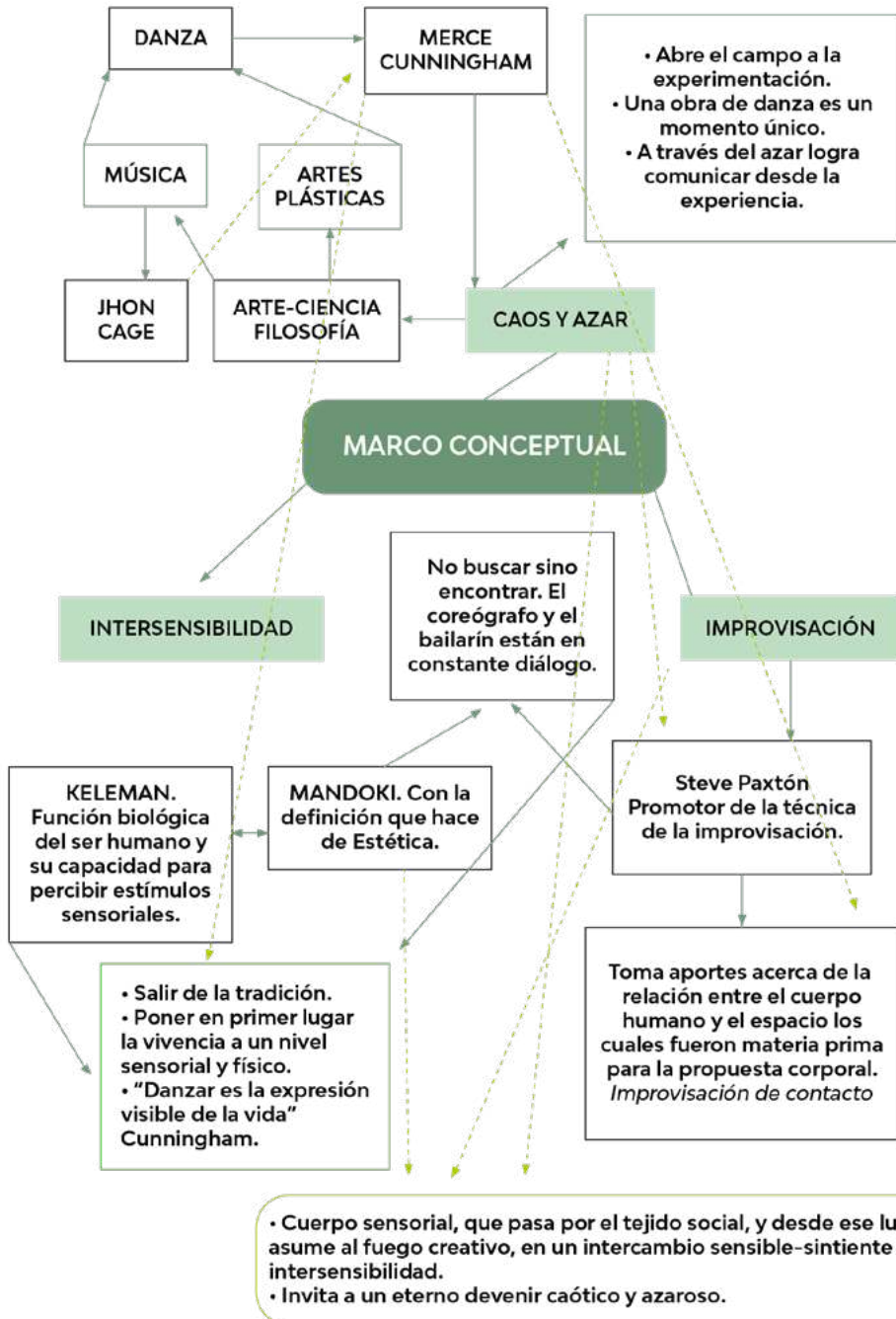
Proceso creativo obra Pulsión.  
Fotógrafo Francisco Rodríguez

A la vez se abandona cualquier cosa preestablecida y utiliza dos factores: confianza y responsabilidad para sí mismo y para la pareja. El contacto en sí permite evaluar la confianza, es un campo de investigación corporal, está presente la caída, el peso en relación con el peso, la voluntad y la intención. La improvisación es una forma en la que el bailarín descubre el interior de sí mismo, desde un orden general físico y mental; es un fenómeno contemporáneo puesto que no hay un concepto estético en la base de esta danza, borra las fronteras de la danza técnica, rompe los

códigos generando placer en los movimientos, es lo que se hace danza. Para él es importante que el cuerpo sienta vibraciones en los músculos, que tenga una conciencia de caer y recuperar, encontrar el equilibrio desde el empuje; el objetivo de la improvisación es la capacidad de interacción de los bailarines. Es quizás una respuesta necesaria en una época tan racional como la que vivimos y también una búsqueda de llegar a lo primitivo de la danza para luego avanzar hacia lo más profundo.

La improvisación entra a hacer parte de aquello que se denomina la nueva danza, ya que se caracteriza por aspectos como el silencio, la ausencia de música, la utilización de elementos no dancísticos y de escenarios no convencionales:

“El objeto de la danza libre, de la improvisación, es la pureza de manifestarse, por esto solo se necesita al intérprete, su cuerpo, su sensibilidad, su mente, su espacio y su espíritu, para llegar a un estado de gracia infantil, logrando un movimiento inocente, puro y natural” (Fundación Instituto Superior de Danza, 1995, p.68).









Función de la obra *Con la boca bien abierta*. Fotografo: Damián Salamanca

# Capítulo 3

## Metodología

Tomaré como referencia y punto de partida de este ejercicio creativo, la definición de *investigación-creación* consignada en el Documento de la línea de investigación doctoral: *Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades, entendiéndose como un espacio:*

[...] donde el componente creativo puede formar parte de los desarrollos teóricos, metodológicos de la investigación o configurarse como uno de los resultados de la misma en las distintas modalidades de la creación: artística, socio-cultural, auto creativa, científica. (Ballén, 2014, p. 9)

A partir de ello, comprendo metodológicamente el desarrollo de esta investigación, asumiendo el acto creativo como un inicio para tejer un discurso teórico desde la experiencia misma de la danza, que me permita interferir en otros espacios y disciplinas. Llego a esta conclusión dado que, una vez definida la pregunta problémica de este proyecto de investigación, me encuentro con la incertidumbre sobre ¿cómo abordar metodológicamente la investigación para posibilitar una solución a la transversalización de la dimensión sensible en los procesos creativos? Si bien es cierto, soy bailarina y los métodos que he desarrollado están planteados desde la danza ya sea como intérprete, directora o docente, esto no discute, sino que potencia los intereses que fueron surgiendo durante el proceso de la investigación, que de alguna manera desembocaron en cuestionamientos frente a los posibles dispositivos en los cuales pudiera proponer formas u otras maneras de divulgar procesos creativos en distintos ámbitos artísticos, sociales y culturales, todos cruzados con la experiencia de la vida cotidiana.

Es por ello que no quería resolver el cuestionamiento planteado en el anterior párrafo con métodos que tributarán

únicamente al campo específico de la danza, ni siquiera al de las artes, pues mi preocupación está dirigida hacia la búsqueda de herramientas que me ayuden a transmutar la experiencia —tanto de la vida cotidiana como de los procesos creativos— en metodologías de creación que, por supuesto, puedan tener aplicabilidad en diferentes áreas del conocimiento. Por otra parte, me interesa que este ejercicio priorice la exploración de los sentidos.

A partir de estas aseveraciones, inicié un viaje mental por mi proceso formativo para identificar qué tipo de metodologías podrían serme útiles, desde un análisis de las diferentes metodologías de creación que he abordado a lo largo de mi formación en danza.

De manera que, en aras de resolver esta incógnita, realicé diferentes actividades teórico-prácticas con colegas y estudiantes, después procedí a revisar los esbozos de estos encuentros que junto con la asesoría del tutor de mi proceso de maestría, surgió la idea de crear guías que fueran un insumo para poder aplicarlas en diferentes poblaciones. Entonces decidí, a partir de esta posibilidad —en consonancia con lo ya mencionado—, construir una guía a modo de ruta que me permitiera explorar cada sentido con pautas muy específicas. Una condición que me pareció muy importante para la formulación de estas guías fue su adaptabilidad a las necesidades de quien las aplica. Por esta razón se propone un rol dinámico y participativo para el orientador, que sea activo y que acompañe en todo el proceso a la persona que está siendo guiada.

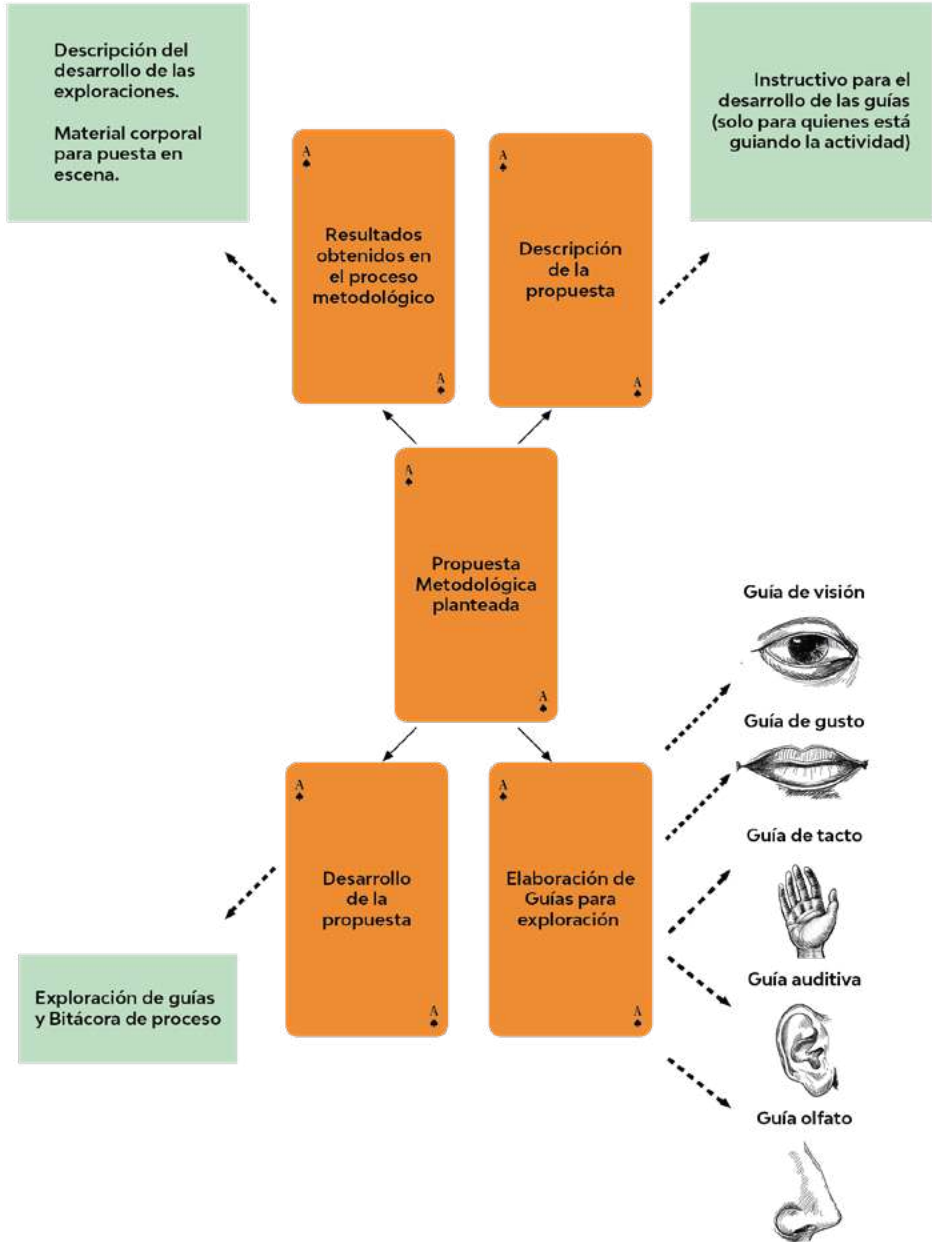
Sin más, pasaré a exponer la Metodología para la creación a partir de experiencias sensibles, (ver ilustración 1. Esquema gráfico de la metodología) la cual consiste en la formulación de cinco guías —una por cada sentido: oído, vista, olfato, gusto y tacto— que pretenden facilitar un recorrido para la exploración del movimiento y la generación

de un proceso creativo que esté en consonancia con todas las afirmaciones que se han realizado hasta el momento. Para el ejercicio de creación que constituye esta investigación, estas propuestas se abordarán desde la danza por ser mi eje de estudio, pero la intención es que tengan aplicabilidad en diferentes prácticas artísticas, pedagógicas o de cualquier otra índole.

Una vez realizada la exploración de cada sentido, es preciso tomarse un tiempo para el análisis del material audiovisual surgido de la experiencia, pues, aunque las instrucciones de cada guía son muy sencillas, es muy importante a la hora de hacer el análisis, darles prioridad a los detalles de cada ejercicio, entendiendo como detalle todo aquello que le permitió al intérprete tener una conexión sensible con el estímulo propuesto, desde lo físico, emocional y sensitivo.

Resalto aquí que todo este proceso creativo tiene un alto componente de *investigación deliberativa*, mediada totalmente por el diálogo entre las partes, en coherencia con el enfoque metodológico dado, a partir de los conceptos del caos y el azar ya expuestos, los cuales nos abrirán un sinfín de posibilidades a la hora de instalar la experiencia en la escena; teniendo siempre presente que lo más importante es lo que se vive durante el proceso, para después reflexionar sobre el resultado final.

A continuación, expongo las guías planteadas, aclarando que el orden en el que se encuentran no determina la manera en que deben explorarse.



## Guías para la generación de experiencias sensibles



### Instructivo para el desarrollo de las guías: indicaciones para la persona orientadora

Antes de dar inicio y para el buen desarrollo de esta propuesta, es importante mencionar el rol de cada participante y cuál es su papel en las exploraciones expuestas en cada guía.

Aunque estas fichas orientadoras son pensadas para la creación en danza, pueden aplicarse a diferentes disciplinas, por esta razón llamaremos INTÉRPRETE a la persona que está siendo guiada en las exploraciones, y a quien dirige la exploración, le llamaremos ORIENTADOR; precisamente, debido a su labor de acompañante u orientador como su nombre lo indica, es la persona que guía al intérprete, por tal razón, deberá tener una posición activa frente a la propuesta que va a desarrollar, esto significa:

Cuidar al intérprete ya que muchas veces tendrá los ojos vendados, por tal razón sus recorridos y exploraciones será responsabilidad del orientador.

Indagar con el intérprete si tiene alguna alergia a sabores, olores o texturas de manera previa al desarrollo

del ejercicio con el fin de garantizar su integridad física y propiciar un ambiente ameno durante la ejecución de los ejercicios propuestos, aspecto capital para la detonación creativa.

Tener la disposición de moverse por el espacio y en diferentes niveles (alto, medio, bajo) e improvisar con el intérprete.

Tener la capacidad de reacción rápida frente a lo que ocurre en las improvisaciones, es decir, tomar decisiones frente a movimientos. Si el intérprete no responde a los estímulos se deberá cambiar la dinámica.

Tener siempre presente que las guías nos sirven como un elemento de cocreación entre el intérprete y el orientador.

## Guía de audición



Para el desarrollo de esta guía se necesitan los siguientes materiales:

- Un libro (no importa de qué tipo, puede estar asociado a una temática, idea o concepto específico y de preferencia), en este caso, se trabajó con un libro de poemas eróticos.
- Grabadora para video o celular.
- Grabadora para voz o aplicación de celular.
- Un espacio amplio donde no haya obstáculos ni ruidos.

Desarrollo: Lo primero que hacemos es pedirle al intérprete que diga un número al azar en el intervalo de la cantidad de páginas que tiene el libro —(del 1 a...—), a continuación, buscamos la página según el número elegido.

Una vez clara la página seleccionada, le decimos al intérprete que escuche y se mueva o improvise sobre lo que le sugiere la voz de quien hará la lectura —puede o no dejarse llevar por el contenido—. El orientador puede leer el tiempo que quiera, seguir los signos de puntuación o no, repetir fragmentos o saltarse algunos, cambiar el tono de voz, dejar de leer por un momento y retomar. Lo importante es darle matices a la lectura y mantener atento a quien escucha.

Después de ejecutar la exploración, se le pedirá al intérprete que se observe y escoja 16 movimientos que serán fijados y se desarrollarán más adelante. En el momento de escoger los movimientos es importante que el intérprete de alguna manera se reconozca en cada movimiento escogido, de no ser así, deberá tener claro el porqué de la escogencia de dicho movimiento.



Una vez realizada la elección, quien se encargará más adelante de organizar la frase<sup>9</sup> o movimientos coreográficos es el orientador.

Con los movimientos ya escogidos y aprendidos, el intérprete realizará la secuencia tres veces mientras habla en voz alta —no tiene que tener sentido lo que está diciendo, lo importante es que no pare de hablar mientras realice el movimiento— y esto se grabará en un archivo de audio.

Por último, escuchamos el audio y a partir de dicha grabación se crearán 16 movimientos más. Una vez creados, se hace una sola frase juntándolos con los movimientos que se habían seleccionado con anterioridad. Este material se convertirá en el insumo para una frase coreográfica.

Nota: Vale aclarar que de toda la exploración se hará un registro audiovisual con el fin de tener insumos para el proceso creativo y respectivo análisis.

9 En el campo de la danza, el vocablo frase adquiere un significado distinto, que es el que se emplea en este documento refiriéndose a la *Frase de Movimiento*, entendida como "la unidad más pequeña y simple de la forma". Es una unidad corta pero completa, ya que tiene un principio, un medio y un final. Cada frase, incluso la más corta, contiene esta estructura básica; comienza, va a algún lugar o hace algo, y llega a una resolución. Una frase es a un baile como una frase es a un libro. Así como una frase está compuesta de palabras separadas, una frase está compuesta de movimientos individuales. Pero una frase no es una simple acumulación de movimientos encadenados más de lo que una frase es una lista de palabras. Tanto las frases en el lenguaje como las frases en la danza deben tener sentido. Los movimientos comparten algún elemento común de intención" (Bloom & Chaplin, 1982, p. 32)

## Guía de visión



### Materiales:

- Un dispositivo de reproducción de música que cuente con volumen suficiente. De lo contrario, adaptar bafles que permitan escuchar la música que se utilizará.
- Listado de melodías sin letra posibles de reproducir.
- Hojas de papel
- Lapiceros.
- Grabadora de video y audio o celular con estas dos opciones.

Desarrollo: Este trabajo inicia con la improvisación de movimiento del orientador, para tal efecto se escoge un tipo de música cualquiera que no tenga letra con la intención de no distraer al intérprete en la tarea que debe realizar. Mientras el orientador se mueve, el intérprete se centra en el movimiento de los pies y piernas que está

observando y va haciendo una escritura automática de lo que le sugieren estos movimientos. Esta improvisación dura dos minutos.

Una vez termine la improvisación, el intérprete revisa lo que escribió y escoge cinco palabras que le llamen la atención o con las que se identifique, sobre esas palabras crea una frase de movimiento de un minuto, a la que llamaremos Frase A. Puede o no darle algún sentido a las palabras con el movimiento que va a crear. Para esta tarea se tendrán de tres a cinco minutos.

Teniendo la frase de movimiento realizada, se fija y el intérprete la realiza durante tres minutos —repetiéndola o improvisando sobre ella a la vez que se va haciendo registro audiovisual.

Mientras el intérprete realiza la frase de movimiento, el orientador dibuja lo que le genere la apreciación de dicho ejercicio. Aquí hay un cambio de roles entre quien observa y quien realiza alguna actividad.

Sobre el dibujo realizado por el orientador, el intérprete observa y crea otra frase de movimiento según lo que le sugiere este dibujo, a esta la llamaremos Frase B.

Por último, se juntan la Frase A con la Frase B y con ellas se realiza un juego coreográfico, cambiando niveles y dinámicas. Quien toma la decisión de organizar las frases en sus posibilidades es el orientador.

Nota: este trabajo está centrado totalmente en lo visual y hay una cocreación de movimiento entre el intérprete y el orientador.

## Guía de olfato



### Materiales:

- Una venda para los ojos
- Aromas y esencias (palo santo, incienso, lavanda, perfume de hombre, perfume de mujer, romero, diferentes esencias, Vick Vaporub, café, crema caliente y varsol)
- Recipientes para las esencias
- Gotero por aroma o esencia para no mezclar
- Hojas de papel
- Lapiceros
- Grabadora de video y audio o celular con estas dos opciones.

**Desarrollo:** Para esta exploración se requiere que el intérprete se venda los ojos y se dispongan varios aromas en recipientes o presentaciones sólidas (palo santo, incienso, lavanda, perfume de hombre, perfume de mujer, romero, diferentes esencias, Vick Vaporub, café, crema caliente y Varsol). Los olores mencionados anteriormente fueron los que se utilizaron en esta oportunidad, pero cada quien según los objetivos de su exploración los puede modificar.

1. Cubriendo los ojos al intérprete se le solicita que empiece a moverse como quiera dependiendo de lo que le sugiere el olor que percibe.

2. Una vez el intérprete empieza a tener contacto con los olores, se le pide que, para la exploración de movimiento, mantenga los pies fijos (imaginario de estar enraizado). En la improvisación puede cambiar el tiempo, la dinámica y el nivel espacial; lo más importante en este ejercicio y que se le debe recordar de manera constante, es la relación, recuerdo o lugar a dónde lo transporta cada uno de los olores a los cuales está siendo expuesto.

3. Esta exploración es grabada y después se escogen los movimientos con los que más se siente identificado el intérprete, para luego estructurarlos en una frase coreográfica.

4. Una vez finalizada la exploración, se le pide al intérprete que escriba una palabra que pueda relacionar con lo que sintió a nivel corporal, emocional y espiritual durante la improvisación con cada uno de los olores. Esta palabra luego se usará como insumo para la creación de movimiento, intentando mantener a través de la misma, la conexión con la experiencia.

## Guía del tacto



### Materiales:

- Una venda para los ojos
- Objetos para crear diferentes texturas (collares, esponja, cepillo, masajeador pulpo de madera, masajeador capilar y algodón).
- Hojas de papel
- Lapiceros
- Grabadora de video y audio o celular con estas dos opciones.

**Desarrollo: 1.** El intérprete deberá tener los ojos vendados. Será guiado por diferentes espacios que estarán intervenidos con objetos dispuestos para crear diversas texturas (collares, esponja, cepillo, masajeador pulpo de madera, masajeador capilar y algodón). Este primer momento no tiene una duración específica ya que el objetivo es que el intérprete se tome el tiempo que desee tocando y experimentando cada textura. El orientador deberá estar atento a las reacciones del intérprete y de ayudarle en

la exploración, así como jugar con algunos elementos en diferentes partes del cuerpo con la intención de generar sensibilidad y que la exploración trascienda a la totalidad del órgano de la piel.

2. Una vez culminada la exploración, se le pide al intérprete que escoja tres texturas que le hayan llamado la atención para hacer una pequeña improvisación según lo que le genere este elemento. Cabe aclarar que en este momento aún está con los ojos vendados y dicha improvisación deberá tener un registro audiovisual. Para esto se cuenta con seis minutos que se distribuirán empleando dos por cada improvisación según el elemento o textura.

3. Una vez terminada esta exploración, se retira la venda al intérprete y se le pide que observe el material registrado para que seleccione los movimientos que desee y que quiera profundizar para crear tres frases de movimiento de 12 tiempos cada una.

4. Una vez seleccionada y completada cada frase, se le pide al intérprete que fije este material y que le cambie la dinámica de movimiento<sup>10</sup> según las sensaciones generadas por las texturas que exploró.

5. Por último, se juntan las tres frases que se crearán en el orden que desee el intérprete.

10 Aquello que Laban había descrito como dinámica del movimiento, es un sistema para observar, analizar y entender las cualidades más sutiles con respecto a la intención interior del movimiento. Laban definió cuatro factores, siempre presentes en todo movimiento. Los factores son: tiempo, peso, espacio y flujo. A cada factor le corresponden dos polaridades. El sistema así definido es bastante eficaz en tanto que es capaz de valorar el grado de calidad del factor.

Las polaridades son:

1 tiempo: repentino/sostenido, peso: fuerte/suave. 2 espacio: directo/flexible, flujo: controlado/libre, el tiempo es el factor que describe nuestra actitud interior con respecto a la duración o a la continuación del movimiento. 3 el peso muestra la actitud interior del que se mueve con o contra la gravedad. El espacio describe la actitud interior del que se mueve hacia el entorno. 4. El flujo es el responsable de la continuidad de los movimientos. (Ros, 2009)

## Guía del gusto



### Materiales:

- 1 venda para los ojos
- Cinco sabores diferentes.
- Recipientes para disponer los sabores según la elección.
- Hojas de papel
- Lapiceros
- Grabadora de video y audio o celular con estas dos opciones.

Desarrollo: 1. Lo primero que hacemos es seleccionar cinco sabores que en lo posible sean contrastantes. Es



importante antes de la exploración, indagar con el intérprete si es alérgico a algún alimento, bebida, especia, etc. Como la intención es que el intérprete se centre únicamente en los sabores le vendamos los ojos y le pedimos que adopte una posición en la que se sienta cómodo.

2. Le suministramos cada sabor al intérprete, con el fin de que lo identifique, lo saboree y cuente qué recuerdo le trae ese sabor.

3. Una vez identificado el sabor y teniendo alguna relación con lo que le produce al intérprete, le pedimos que se mueva en el tiempo y dinámica que quiera y vamos registrando sus movimientos para luego fijarlos.

4. Esto lo hacemos con cada uno de los sabores, para que al final de la exploración tengamos cinco pequeñas improvisaciones, una por cada sabor.

5. Una vez se tienen las cinco improvisaciones de movimiento se le pide al intérprete que revise el material audiovisual y que fije tal cual lo que realizó en el punto anterior. Cabe aclarar que cada improvisación no puede durar más de un minuto.

6. Una vez fijadas las frases, se asigna a cada una el nombre del sabor el cual la detonó, entonces nos damos un tiempo para jugar con diferentes órdenes en el sentido de cuál frase va primero, después, si se repite, etc. Esto con la intención de ver diferentes posibilidades coreográficas.

## Desarrollo metodológico de la propuesta

A lo largo de este apartado se hará una descripción general del proceso de creación y los diferentes elementos que formaron parte del mismo, enfocándonos en la manera en

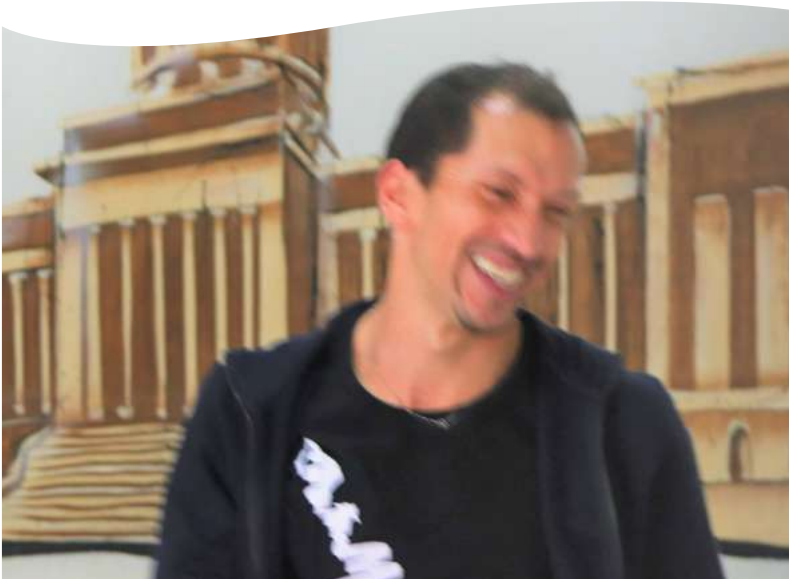
la cual se desarrollaron las guías propuestas. Se partirá de la labor de los bailarines, exponiendo su búsqueda corporal en este ejercicio, para el cual se les propuso no estar mediados por ningún tipo de técnica y/o racionalidad en el movimiento, sino dejarse llevar por las respuestas de su cuerpo a la sensación y el estímulo al que eran expuestos.

Antes de desarrollar este apartado, es importante aclarar que este proceso se llevó a cabo en plena pandemia de Covid-19, lo cual incidió en el proceso creativo y nos llevó a buscar diversas alternativas de creación y puesta en escena. Por tal razón, a lo largo de la propuesta se tuvieron que modificar algunas ideas y planteamientos que se tenían proyectadas para el trabajo: (i) los ensayos se realizaron de manera híbrida entre el modo virtual y presencial; (ii) se transformó la idea sobre la manera en que se llevaría a cabo la puesta en escena, así como el número de personas que podrían hacer parte del proceso y posteriormente el formato; y (iii) la forma de presentación del trabajo, todo esto para garantizar el cumplimiento de todas las normas de bioseguridad dadas por el gobierno nacional y distrital.

A continuación, describiré semana a semana la manera en que se desarrolló el proceso de investigación-creación en su componente práctico desde el 13 de septiembre de 2021 hasta el 7 de marzo de 2022. Pero antes, realizaré una pequeña reseña de los bailarines con los que se llevó a cabo la propuesta. Los dos bailarines hacen parte de la Compañía Andante Danza Contemporánea que fue creada el año 2005 como fruto de un ejercicio académico en la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José Caldas.

Fredy Orlando Bernal Rodríguez: Bailarín y asesor dramaturgico de la compañía Andante Danza Contemporánea. Estudiante de la Facultad de Artes ASAB, con Énfasis En Danza Contemporánea, cuenta también con tres años de

estudios y prácticas teatrales en la misma universidad. Realizó estudios de posgrado en Madrid España con Carmen Werner y el Conservatorio María de Ávila en Danza Contemporánea en los años 2013 a 2014. Se ha desempeñado como bailarín en compañías colombianas como: Andante, Psoas Coreolab, Zigma, L'Explose, Salto alto, Seis grados, Proyecto 2 Danza. También ha trabajado con coreógrafos como: Charles Vodoz, Carolina Rodríguez, Natalia Reyes, Tino Fernández y Juan Carlos Agudelo. Por otro lado, es preciso mencionar algunos de sus trabajos internacionales, entre ellos: Eternos, Bailar volar, En algún lugar, obras dirigidas por la coreógrafa Carmen Werner; Halka, dirigido por Itsaso Cano para la RESAD en Madrid y en el filo colectivo, La temporal. Actualmente se desempeña como docente en escuelas colombianas como: EFA, Zolushka e Imagen en movimiento.



Proceso creativo obra Pulsión.  
Fotógrafo Francisco Rodríguez

Diana Milena Tovar González: Artista escénica egresada de la Universidad Distrital Facultad de Artes ASAB; bailarina intérprete de la Compañía Andante Danza Contemporánea; especialista en Estudios Contemporáneos en Danza de la Universidad Federal de Bahía (Brasil). Cuenta con experiencia en procesos pedagógicos de investigación y creación en Danza. Su formación artística ha tenido lugar en Colombia, Cuba y Brasil donde se ha enfocado en un proceso de investigación de la danza contemporánea, folclórica y popular. Actualmente se desempeña como artista independiente, creadora, intérprete y docente en programas sociales que fomentan la promoción del arte y la cultura en Colombia.



Proceso creativo obra Pulsión.  
Fotógrafo Francisco Rodríguez

## Bitácora del Proceso de Creación

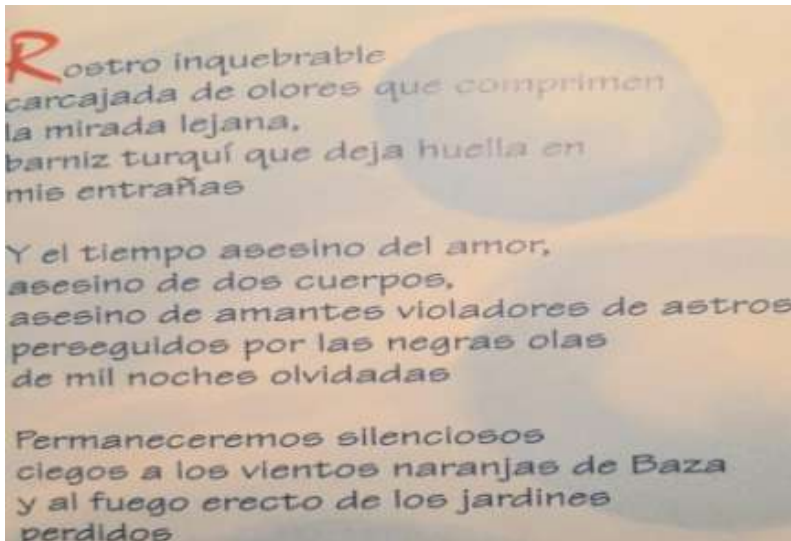
Semana del 13 al 17 septiembre: Se dio inicio al proceso práctico del proyecto. Para tal efecto el 15 de septiembre, por medio de la plataforma virtual Meet, se realizó una reunión con cada uno de los intérpretes de manera individual, donde se acordó la forma de trabajo. Se realizó una explicación general de lo que se quería explorar y se les entregaron documentos a los bailarines en los cuales se aclaraba la metodología de trabajo.

La razón por la que se hizo la reunión por separado tiene que ver con la propuesta creativa ligada al caos y al azar, pues se pretendía que ninguno supiera qué iba a bailar con el otro el día de la presentación escénica. Sin embargo, esta idea tuvo que ser modificada puesto que la bailarina invitada Diana Tovar dio positivo para Covid-19, lo que obligó a cambiar su participación en el trabajo — se describirá más adelante—. Por otro lado, esta situación llevó a que todas las exploraciones de las guías propuestas solo se pudieran desarrollar con Fredy. Recordemos que el orden de la exploración no afecta la manera de componer.

Exploración de la guía auditiva:

El desarrollo de esta guía se llevó a cabo el 16 de septiembre a través de la plataforma Meet. Se siguió paso a paso lo escrito en el documento orientador y frente al desarrollo de ésta se le fueron haciendo preguntas al intérprete que surgían de la exploración.

1. En el primer procedimiento el intérprete escogió el número 63, equivalente a la página que contenía el siguiente poema:



Página seleccionada al azar por el intérprete en la ejecución de la guía aditiva. Tomada del texto (Olarte, 1997, pág. 63)

2. Este poema se le leyó con diferentes tonos y pausas, algunas veces se tuvieron en cuenta los signos de puntuación y otras veces no, también se repitieron algunos fragmentos. Esta lectura duró 2:30 minutos, tiempo en el cual el intérprete improvisaba mientras grababa —por petición de la orientadora— tanto en la video llamada como desde su celular.

3. Luego se le pidió al intérprete que revisara la grabación que había hecho y que escogiera 16 movimientos de su improvisación. Una vez seleccionados, se le pidió que los memorizara y los uniera, de aquí salió una secuencia.

4. Una vez aprendida la secuencia de los 16 movimientos, el intérprete la ejecutó varias veces a la par que hablaba. El objetivo fue que contará qué pasó por su cabeza mientras realizaba el ejercicio por supuesto, sin que esto necesariamente tuviera algún sentido. De este procedimiento se tomó la grabación de audio.

5. Ya con el audio de su voz, se le pidió que se escuchara y que se moviera según lo que le sugería lo escuchado, para después ejecutar la frase de movimiento anterior pensando en la voz y no en el movimiento. Con esta pauta, le dio una intencionalidad al movimiento y se dio una interpretación de la secuencia.

6. Se realizaron tres preguntas al intérprete a lo largo de la exploración:

a. *¿Qué sintió cuando escuchó la voz de quien le leyó?*

**Intérprete:** *Tuve muchas ganas de comprender qué estaban leyendo. El tono de voz me transportó por momentos a lugares específicos que he recorrido o en los que he estado, lo cual hizo que mis movimientos fueran cambiando como si el tono me lo sugiriera. Este ejercicio me llevó a reflexionar y querer entender cuándo me piden que baile, pues cuando se requiere interpretar algún personaje o coreografía a veces esto juega en contra.*

b. *¿Qué pasa cuando deja de pensar en el movimiento?*

**Intérprete:** *cuando no pensaba en el movimiento y me centraba en el audio, es decir, mi voz le iba dando sentido e interpretación al movimiento, a la vez que mi voz me proponía la musicalidad de la frase coreográfica.*

c. *¿Qué siente cuando se ve y se escucha a sí mismo?*

**Intérprete:** *No me gusta verme ni escucharme porque siento que lo que veo o escucho no tiene relación con lo que pienso o hago en el momento de la exploración.*

Una de las conclusiones a la que llegamos —el intérprete y yo como orientadora— después de todo el ejercicio, es que él tiene una gran necesidad de comprender desde la razón todo lo que se pide cuando se hace la exploración del movimiento, porque de alguna manera se juzga a sí mismo por el hecho de no realizar movimientos pensados desde alguna técnica o un tema específico.

Como una de las afirmaciones de partida de este trabajo es la importancia de los sentidos, esta exploración estaba centrada en el oído, en la inquietud por cómo se escucha y cómo esto sugiere movimientos. Alrededor de ello, generamos una conversación con el intérprete puesto que manifestó que al verse en los videos no sentía que se moviese de una manera “libre”, esto entendiendo que nos movemos según las estructuras con las que hemos sido formados, en este caso específico desde la danza y sus diferentes técnicas a las que de una u otra forma recurrimos consciente o inconscientemente. Esta misma formación hace que tengamos un modelo de cómo debemos vernos y escucharnos mediados por la técnica y por supuesto, los prejuicios sobre uno mismo.

Por otra parte, de una manera muy positiva, el intérprete manifestó que hay cosas que le gustaron de lo que vio de sí mismo, pues encontró en sus movimientos cierta tensión e intención, las cuales cree que constituyen aquello que lo identifica, que lo hace sentirse él mismo. Adicional a ello, advierte que cuándo no tiene mucha información o pautas para seguir en un mismo tiempo, deja de pensar en cómo se ve y empieza a generar otras cosas, de las cuales no se sabía capaz, lo cual trasciende a la manera en que asume el escenario.

Para cerrar esta exploración y después de haber dialogado sobre la manera de llevar este ejercicio, como si fuesen capas que se van sumando al pedirle cada vez algo más al



intérprete, nos quedamos con la pregunta sobre cómo encontrarse a sí mismo en tanto lo que vivió en este ejercicio y lo que siente que lo identifica, sabiendo que ese sí mismo está atravesado por la formación en teatro y danza, por la experiencia escénica, por las clases que ha tomado y que dicta, los viajes que ha realizado y en fin, por su experiencia de vida, pues tenemos claro que eso hace parte de cómo se ha construido como artista y como sujeto.

A partir de esta exploración surgieron varios elementos para la puesta final:

1. El audio que se grabó en la improvisación se mantuvo hasta la puesta en escena<sup>11</sup>.

2. Revisando la grabación de la exploración se estructuró una frase coreográfica que posteriormente se dividió en tres partes, las cuales llamamos A, B y C:

a. La parte A tiene una duración de 1 minuto con 2 segundos

b. La parte B tiene una duración de 48 segundos

c. La parte C tiene una duración de 39 segundos

3. Una vez seleccionadas y aprendidas las frases se hicieron varias improvisaciones de cómo podrían ordenarse para armar un esquema y luego de varias pruebas cambiando los órdenes que fueron rifados, quedando así estructurada:

Se hace la frase completa es decir A, B, C. En ese orden.

11 Audio de una conversación sobre el tema entre la guía y el intérprete, la cual se puede escuchar en: <https://soundcloud.com/user-264524943-826126684/conversacion-sobre-exploracion-del-olfato/s-4VFsVm1iLqP>

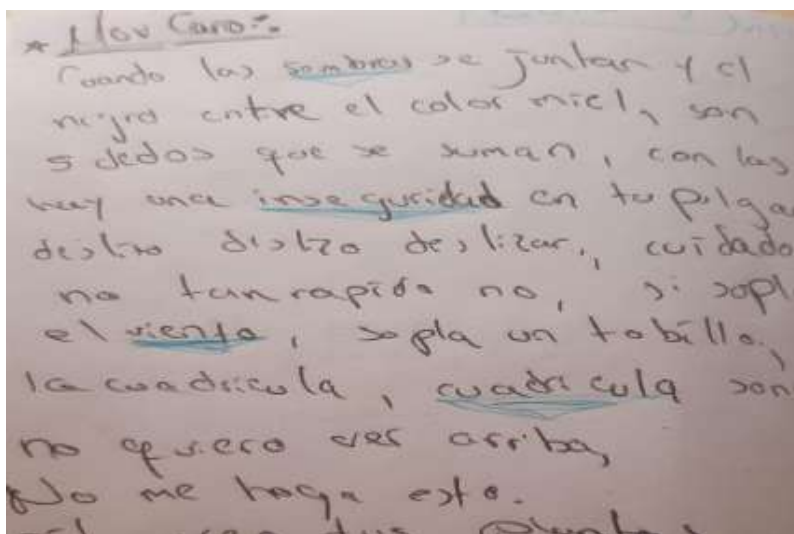
Luego el orden quedó B, C, A.

Por último, inicia con la mitad de la frase A y termina con la segunda parte de la frase B.

A partir de la organización anterior queda una frase coreográfica total de 5 minutos.

4. Por último, hay una parte que no tiene un tiempo específico puesto que tiene que ver más con el tiempo que del público, es decir, como tenemos la frase dividida en A, B, C se abre un momento dentro de la escena para que el público decida qué parte de la frase del movimiento ejecuta el intérprete. Esto es algo que abordaré más adelante cuando explique el resultado final del trabajo.

Semana del 20 al 24 de septiembre: Se realizó la exploración de la guía visión. Como se describe en el primer punto de la guía, el orientador empieza moviéndose y el intérprete escribe mientras le observa. Es así que surgió el siguiente escrito:



Texto creado por el intérprete en la ejecución de la Guía Visión.

1. Para este punto las palabras que están subrayadas en la fotografía 2 son las que escogió el intérprete para desarrollar la frase de movimiento.

2. Después de la improvisación de movimiento y al haberse creado una frase surgió el siguiente dibujo:

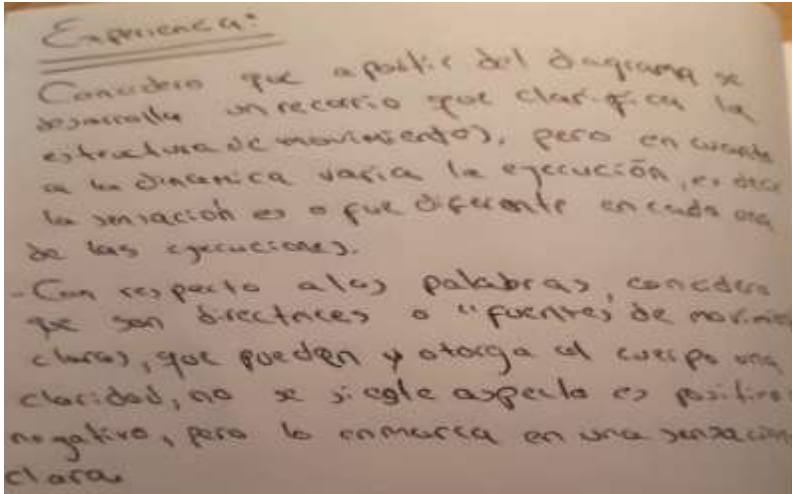


Dibujo surgido a partir de una frase de movimiento en la ejecución de la guía visión.

3. Sobre este dibujo se realizó otra frase de movimiento pensando en los recorridos que en él se evidencian. Se asignan los siguientes nombres para jugar con ellos:

- Sombras.
- Veo.
- Mamarracho.
- Cuadrícula.
- Viento.
- Mamarracho

Por último, el intérprete describió su experiencia de forma escrita. A continuación, el texto producido:



Texto generado por el intérprete en el desarrollo de la guía visión.

Semana del 27 septiembre al 1 de octubre: Recuperación fraseo de oído. Encuentro presencial. Como se evidencia a lo largo de esta descripción metodológica, no se recuperó el material corporal en el orden que se exploró, esto básicamente responde a que todo el proceso se fundamentó en la escucha del cuerpo del intérprete.

Como lo escribimos en la guía auditiva, después de haber hecho la exploración basada en las guías formuladas, se seleccionaron las frases de movimiento con las que el intérprete estuvo más identificado en atención a los movimientos con los que se sentía más cómodo y en los que no perdía la sensación original por la repetición. Recordemos que se fijaron tres frases de movimiento denominadas A, B, C y se les dio un orden para la ejecución:

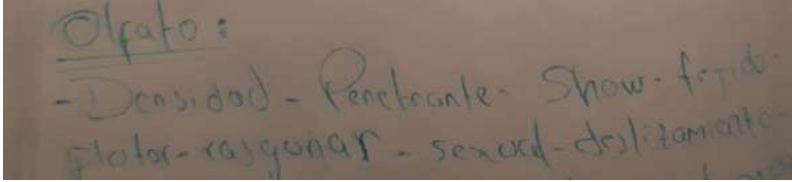
- a. A, B, C. En ese orden.
- b. B, C, A.
- c. Mitad de la frase A, y termina con la segunda parte de la frase B.

Semana del 4 al 8 de octubre: Recuperación y organización del fraseo originado en la ejecución de la guía visión. Encuentro presencial. Este día con ayuda del video de la exploración, se dejaron estructuradas seis frases pequeñas de movimiento tituladas según los nombres asignados en el ejercicio de exploración —sombras; veo; mamarracho, cuadrícula; viento; mamarracho—.

Semana del 11 al 15 de octubre: Esta semana se tuvieron dos encuentros uno virtual y otro presencial. El trabajo estuvo direccionado a fijar las seis frases creadas a partir de la exploración de la guía de visión. Se fusionaron de tal forma que quedaron únicamente tres frases, siempre haciendo énfasis en no perder la sensación de improvisación.

Semana del 19 al 22 de octubre: Se realizó la exploración de la guía olfato. Aunque en esta exploración se crearon movimientos, estuvo centrada mucho más en el análisis de lo que representa cada olor para el intérprete y hacia dónde lo transportaba. El intérprete manifestó que cada olor lo llevó a un momento de su infancia y a otros espacios muy concretos de sus experiencias de vida. Así mismo expresó que al pensar en los olores perdió el sentido espacial, pero se le agudizaron otros sentidos. Toda esta exploración, al igual que las otras, está grabada de manera audiovisual para su respectivo análisis.

Justo después de la improvisación el intérprete escribió:



Palabras surgidas en la aplicación de la Guía Olfato.

Otras palabras que surgieron de una conversación sobre la experiencia basada en la sugerencia de los olores fueron: articulación, cabello, licor, densidad, penetrante, show, rechazo, tejido, flotar, niñez, rasguñar, feminidad, sexual, conversación, lugares, mezcla, deslizamiento, ir hacia arriba y hacia abajo, caer, tradición, sensaciones, duda, llamada, recorrido, tránsito, contraposición. De estas palabras seleccionamos las que sin pensarlo el intérprete dijo más de una vez y sobre ellas surgieron seis frases de movimiento con las cuales se pudo jugar desde la coreografía.

Semana del 25 al 29 de octubre: Esta semana se tuvieron dos ensayos en los que se trabajó sobre el material construido hasta ese momento. Se explora de qué manera se podría empezar hacer un ensamble.

Nota: hasta esta fecha todos los encuentros se realizaron únicamente con Fredy, pues como lo mencioné antes, Diana se encontraba enferma.

Semana del 2 al 5 de noviembre: Se realizó un ensayo por la plataforma Meet, corrigiendo detalles de movimiento.

Semana del 8 al 12 de noviembre: Esta semana se trabajó de una manera virtual con Diana, a partir del materialsurgido de la ejecución y exploración de las guías del oído y de la visión que ya estaba adelantado. Ese día decidí que su participación en el montaje consistiría en, de alguna

manera, conectar al público con Fredy, por esta razón tuve que contarle qué estaba trabajando con él.

Recordemos que la idea inicial era desarrollar las guías con cada uno de los bailarines por separado y que se encontraran con los materiales creados el día de la función, esto respondiendo a los principios del caos y el azar y en aras de poder analizar qué pasaba con ellos en la escena si se encontraban sin previo aviso, pero debido a las circunstancias se modificó este plan.

Semana del 16 al 19 de noviembre: En esta semana se construyó el material del olfato. Para ello seleccionamos tres olores que de alguna manera fueran contrastantes y con cada olor relacionándolo con la exploración. Se crearon tres frases de movimiento que luego se fusionaron para volverse una sola. Lo que se modificó después, coreográficamente hablando, fue que esa única frase creada a partir del olor estuviera en el espacio y cambiará la velocidad del movimiento. A continuación, se referencian los siguientes aromas con velocidad del movimiento:

- a. Cigarrillo – rápido.
- b. Palo santo – normal.
- c. Incienso –lento.

Nota: rápido, normal, lento, corresponden a la velocidad con la que se debía ejecutar la frase según el olor.

Semana del 22 al 26 de noviembre: Ensayo con Diana y Fredy en días diferentes para repasar todo el material construido hasta esta semana.

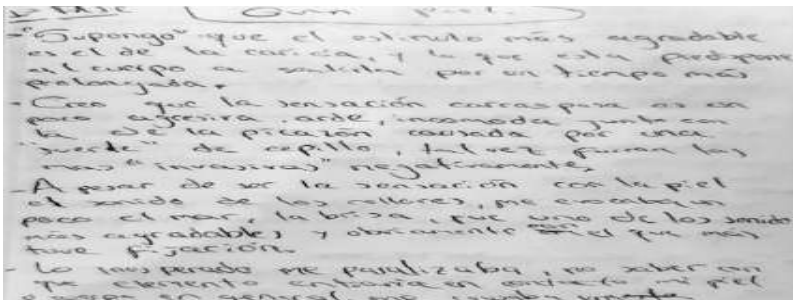
Semana del 29 de noviembre al 3 de diciembre: Se realizó la exploración de la guía tacto. Siguiendo al pie de la letra, la guía exploró con cada elemento durante dos minutos aproximadamente. Luego se le pidió al intérprete que escogiera con qué elementos querría seguir su

improvisación, dependiendo de la sensación que le generó —ya fuera por placer o rechazo—, optó por:

- Masajeador pulpo de madera.
- Masajeador Capilar.
- Cepillo.
- Cepillo

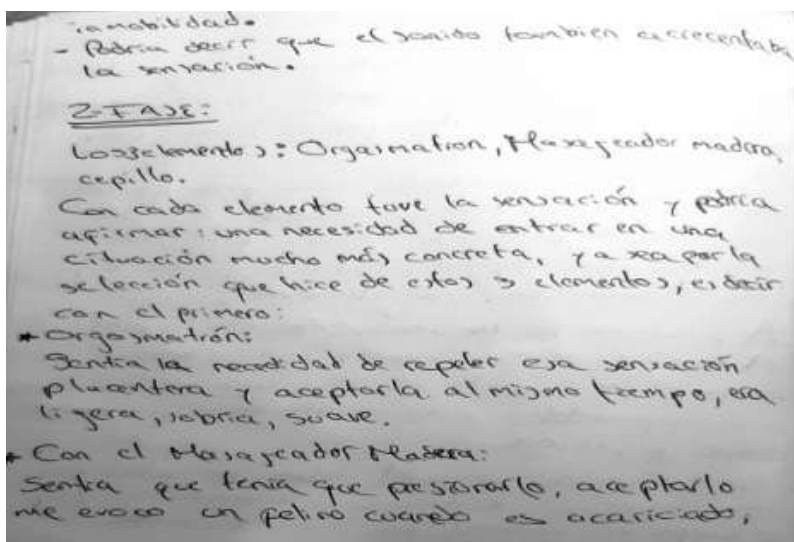
Con cada uno de estos elementos y manteniendo al intérprete con los ojos vendados, se hizo la exploración en el orden mencionado con anterioridad. Yo como orientadora intervine con el elemento durante 20 segundos y luego el intérprete debía seguir moviéndose con la sensación de cada elemento.

Tan pronto terminamos la improvisación, el intérprete escribió lo que sintió durante toda la exploración. Este escrito luego fue usado para mantener las sensaciones una vez fijados los movimientos para la estructura coreográfica. Algo importante que sucedió durante la exploración es que, el mantener toda la atención en la piel llevó al intérprete a querer hablar mientras se movía. Esto le generó estimulación y vulnerabilidad que, luego, en la voz, encontró una manera de huir. El siguiente fue el escrito realizado por el intérprete al terminar la exploración:

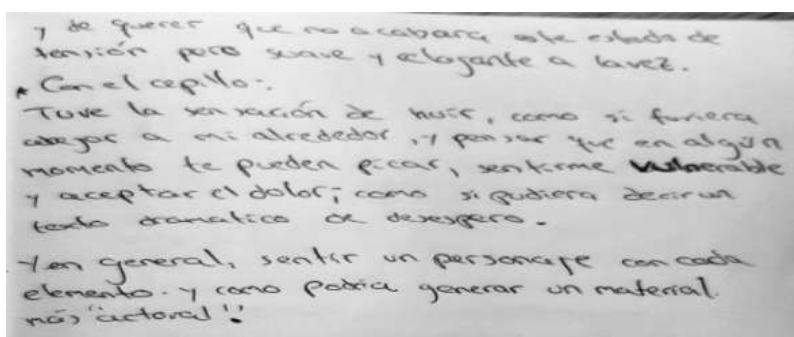


Texto generado por el intérprete en el desarrollo de la guía tacto.





Continuación del texto generado por el intérprete en el desarrollo de la guía tacto.



Continuación del texto generado por el intérprete en el desarrollo de la Guía Tacto.

Con lo escrito por el intérprete, más las frases de movimiento que se crearon de la revisión del material corporal de exploración y la idea de utilizar la voz para esta escena, se adecuó el siguiente texto a manera de cadáver exquisito. Un aspecto importante es que, como se menciona en la pequeña presentación del bailarín, su primer acercamiento

a las artes escénicas se dio en relación con el teatro. Es por ello que su formación está permeada totalmente por esta práctica.

En el momento de esta improvisación, cuando el intérprete comenzó a hablar y luego en la conversación sugirió que se hiciera el movimiento con un texto, le di la total libertad de que escogiese el que quisiera decir. En su búsqueda propuso tres textos que de alguna manera fueron parte fundamental en su formación actoral:

- Aunque es de noche, poema de San Juan de la Cruz.
- Enrique III, de William Shakespeare.
- Una madre, de Darío Fo.

De esta manera, realizamos las lecturas, los fusionamos y el resultado es el texto que expongo a continuación:

Cadáver exquisito para la escena del tacto  
*Que bien sé yo la fuente que mana y corre,*  
*Aunque es de noche*  
*Aquella eterna fuente está escondida*  
*Que bien sé yo donde tiene su manida,*  
*Aunque es de noche*  
*En esta noche oscura de esta vida*  
*Que bien sé yo por fe la fuente fría*  
*Aunque es de noche*  
*Aunque es de noche*  
*Aunque es de noche*  
*Aunque es de noche*  
 “De acuerdo, seré más elegante: primera regla, sospechar de todo y de todos. Mejor quedarse al margen Echarse a un lado. ¿Garantismo?  
 ¿Derechos civiles? Dejémoslo correr...Te acabas

*metiendo en líos...*

*Te ponen enseguida etiquetas...*

*¡Quietos!” Todos al suelo. Este gobierno de gelatina ha logrado*

*Inculcarnos la psicosis del aplastado. Sí, como en la Edad Media, que cuando alguien se moría de peste...*

*Los emparedaban a todos vivos...,*

*Parientes, amigos, incluso gente de paso, en la misma habitación que el muerto.*

*¿Dónde está mi otra vida? La mía propia está acabada.*

*¿Dónde está el joven Talbot? ¿Dónde está mi valiente Juan?*

*¡Oh, muerte triunfante! ¡Aunque me hayas impuesto la muela de tu cautividad, el valor del joven Talbot me fuerza a sonreírte! cuando me ha visto retroceder y caer de rodillas ha blandido por encima de mí su espada sangrienta, y, parecido a un león hambriento, ha comenzado a dar señales de terrible cólera y feroz impaciencia.*

*Esta es vuestra lógica...No, yo no quiero que me empareden vivo el poco tiempo que me queda por vivir en este planeta de mierda... ¡Quiero hacer algo, a toda costa!*

Semana del 6 al 10 diciembre: Esta semana se hicieron dos ensayos presenciales, en los cuales se dio una suerte de organización del material coreográfico y estructuración la cual iba a ser la relación sensitiva, en cuanto a los objetos que hicieron parte de las improvisaciones y que de alguna manera iban a estar presentes en la puesta en escena.

Por otra parte, producto de una decisión coreográfica y buscando un eje dramático para el trabajo, vi la necesidad de instalar al inicio de la propuesta una pequeña

coreografía que en su creación e interpretación diera cuenta de la forma en que estaba acostumbrada a crear las piezas (pensar el movimiento desde la música y desde la técnica), para luego hacer el tránsito hacia el movimiento orgánico que se estaba gestando a partir de la experiencia de los sentidos. Así se dio origen a la primera frase de movimiento de la obra basada en técnicas como el ballet clásico y la danza moderna.

Semana del 13 al 17 diciembre: Esta semana se hace entrega del avance del proyecto y se continúa trabajando hasta el 22 de diciembre, en esa fecha nos tomamos un receso y retomamos la semana del 11 de enero.

Semana del 11 al 15 de enero de 2022: Se realizó la exploración de la guía gusto. El ejercicio se llevó a cabo a través de los sabores: jengibre, limón, chocolate, miel, cola granulada, chicle, cerveza, agua y vino. Se le dijo al intérprete —Freddy— que a la par de cada bocado se moviese, durante el tiempo que el sabor permaneciera en su boca, y siguiendo el impulso de lo que le generaba esta sensación. La improvisación tuvo una duración de 16 minutos.

Una vez finalizada la exploración, se tuvo una conversación<sup>12</sup> con el intérprete en donde manifestó que le pareció muy difícil separar el sabor del olor. Identificó todos los sabores, pero, el estar a la expectativa de lo que venía, le hizo tener diferentes sensaciones y eso generó movimientos muy diferentes en la improvisación. Este aspecto le hizo ser muy consciente de lo que pasa en la boca cuando se come algo, del proceso de salivar, del movimiento de la mandíbula para masticar y de lo que pasa de manera interna cuando baja la comida y, en especial, cómo se activan las papilas gustativas.

12 Audio de conversación: <https://soundcloud.com/user-264524943-826126684/conversacion-sobre-exploración-del-gusto/s-lo48GEQokxA>

Después de la conversación seleccionamos tres sabores y sobre la sensación de estos se fijaron tres cualidades de movimiento que se mantuvieron hasta la puesta final:

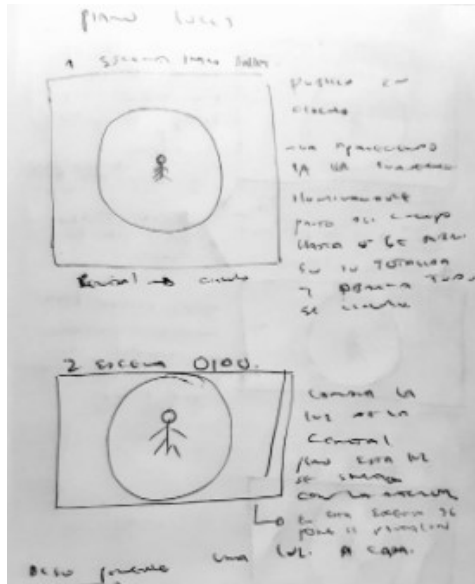
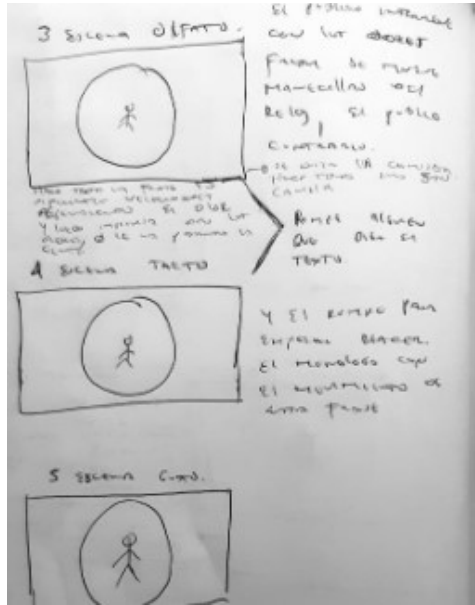
- Vino: placer, giros, arrastrarse.
- Cerveza: desplazamiento en cuatro apoyos y buscar limpiarse con la rodilla.
- Agua: desgonzar, saltar, caer.

Nota: Con este material no se creó una estructura fija de movimiento, si no que se fijaron las cualidades y sobre ello se improvisó en la puesta en escena.

Semana del 17 al 22 de enero: Se realizó la elaboración del primer esquema de guión el cual sirvió de base para que la bailarina, el luminotécnico, el camarógrafo y la dirección tuvieran la ruta de la puesta en escena. Este texto fue escrito en un primer momento como un borrador de la propuesta creativa (ver fotografía 9). Esta fotografía se presenta tal cual, sin correcciones en la escritura del guión, puesto que me interesa exponer sin filtros el borrador sobre el cual se movió el equipo creativo.

Semana del 24 al 29 de enero: En esta semana se diseñó la publicidad para la invitación a la puesta en escena; se concretó el teatro y la persona a cargo del plano de luces, y el equipo audiovisual del montaje final. Estas personas trabajaron a partir del guión que se expuso en el apartado anterior.

Así mismo, se construyó la frase de movimiento con el material de la exploración del tacto trabajando con el cadáver exquisito de los tres textos teatrales propuestos por el intérprete. El reto en esta secuencia en cuanto al movimiento como a la interpretación del texto, siempre estuvo enfocado en no dejarnos llevar por lo que sugería éste: por el contrario, se trató de mantener la sensación del movimiento que se dio en la exploración de la guía.



Imágenes del primer esquema de guión sobre el proceso de creación a partir de experiencias sensibles, realizado a mano.

Esto fue algo que le costó mucho al intérprete puesto que el texto, aparte de que marcaba un ritmo, le ponía una intención al movimiento.

Semana del 1 al 5 de febrero: Se hicieron tres ensayos generales, dos presenciales y otro por la plataforma virtual Meet.

Nota: es importante resaltar que los ensayos generales no se acercaron a lo que fue la puesta en escena, puesto que había muchas cosas que el intérprete no sabía, pues tenía conocimiento de la intervención del público, pero no de la de Diana, su compañera de escena. En el proceso de creación como en los ensayos de las frases siempre estuvo la claridad de que no sabíamos realmente cómo se iba a desarrollar la puesta en escena, pues la propuesta siempre estuvo mediada por lo que pudiera pasar en el momento, lo importante fue crear la sensación de que el intérprete iba a estar preparado para cualquier cosa, dejando que el caos que se pudiera producir en la escena encontraría por sí solo la comodidad. Esa misma semana se seleccionó el nombre de la obra: *Pulsión*.

Buscando referentes para sustentar este nombre me encontré con varios artículos donde se dan distintas definiciones a la palabra pulsión, desde la biología, la filosofía y el psicoanálisis. En el artículo, *Una mirada psicoanalítica sobre Eros y Tánatos: la pulsión* (Tappan, 2017)<sup>13</sup> expone en sus palabras una de las definiciones de Freud: “La pulsión es un esfuerzo, una fuerza, un empuje constante, por lo que de la pulsión tenemos noticia únicamente por el objeto empujado, la fuerza en sí, no es representable de ninguna manera”. Esta definición junto con la encontrada en el diccionario: “término que se utiliza en psicoanálisis para designar aquel tipo de impulso psíquico característico de los sujetos de la especie humana” (Wikipedia, 2021) fueron fundamentales para darle el nombre a la obra, en

tanto que, por un lado, toda la propuesta creativa se gestó a partir de impulsos sugeridos a través de los sentidos y por otro, siempre estuvo presente la intención de mantener lo instintivo en las exploraciones, a partir de la búsqueda de un diálogo entre el intérprete y la orientadora que, a su vez, desempeñaba el rol del espectador. Se generó una relación en la que la obra no se puede dar si falta alguno de los dos agentes puesto que uno depende del otro. A esto, se le sumó el propósito de darle todo el protagonismo a la experiencia del intérprete, del orientador y más adelante del espectador.

Semana del 7 al 12 de febrero: El 7 de febrero se hizo una reunión por la plataforma virtual Meet con el luminotécnico y se hizo el plano de luces para la puesta en escena. El 12 de febrero se realizó la puesta en escena con un aforomuy reducido por la pandemia de la Covid-19.

Semana del 14 al 18 de febrero: El 14 de febrero se hizo socialización con el grupo de adultos mayores del barrio Marruecos. Y el 18, se hizo la socialización con el grupo de asistentes a procesos creativos y formativos de Mosquera.

Semana del 21 al 25 de febrero: Recolección de datos y escritura para entrega final del proyecto.

Semana del 28 de febrero al 7 de marzo: Entrega final del proyecto.

Aclaraciones del plano de luces: Este pequeño apartado está constituido por un breve texto escrito por el luminotécnico Ronald Ramírez, para explicar la realización de la iluminación generada en relación con el primer esquema

13 Cita extraída de la web, por tal razón no tiene referencia de página. En la bibliografía reposa el enlace del artículo.



de guion sobre el proceso de creación, a partir de experiencias sensibles expuesto anteriormente y de las observaciones realizadas en el encuentro virtual.

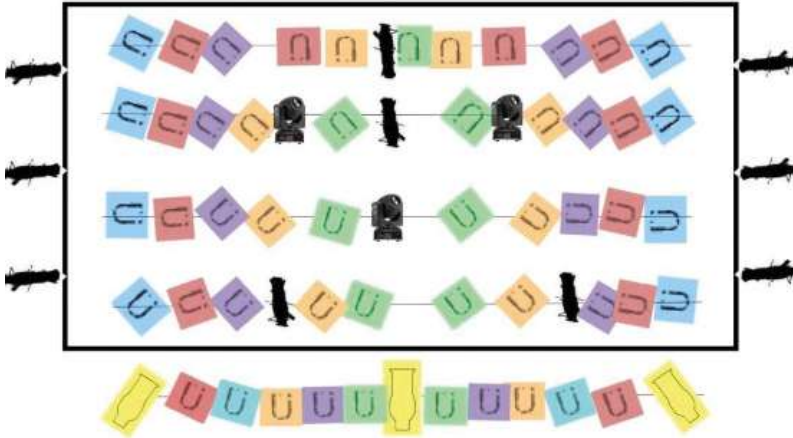
Basados en la ilustración 1, en el diseño se evidencian cuatro barras como si viéramos un escenario desde la parte de arriba.

La barra de fondo —las contras de las luces— aquí tienen desde adentro hacia afuera los colores verde, ámbar, rojo, violeta y otras contras de rojo para poder ampliar el color y el azul afuera, porque es un color que se usó solo hasta el final. Se hace énfasis en el rojo. Adentro hay cuatro elipsoidales que permiten hacer los diseños especiales en cada punto. Desde atrás hay dos en línea recta, que hacen la luz cenital del fondo y afuera hay tres que están por fuera del marco —esos tres son las calles que no se usaron, pero para futuras presentaciones funcionan muy bien— y adelante, en la barra están los dos que se usaron para la puntual de la izquierda y el de la derecha —cenitales—.

Adentro hay dos *sportline* —equipos negros grandes— que permiten reforzar los diseños de iluminación para no manchar y poder tener efecto como si la luz se moviese, ponerle globos y hacer los flacheos de la última escena.

Los equipos que están adentro con los colores, se pueden hacer con luces Led o con filtro. La barra de adelante que es la que llaman la mentirosa, es la que está por lo general en el público, tenemos los mismos colores, pero el color viene de adentro hacia afuera —esto es un tema de iluminación para expandir el color—. Por último, tenemos tres que están pintados de amarillo, esos son equipos que van sin filtro, eso permite un no color que posibilita aclarar u oscurecer alguno de los tonos que se iluminen dentro del escenario.

## Plano de iluminación Pulsión



**Ilustración 1.** Plano de iluminación para la obra Pulsión, diseñado por Ronald Ramírez.

Por otra parte, la ilustración 2 presenta los ambientes que tendremos, los cuales son:

- Medium plus 132: Este es el azul.
- Neutral sentice 201: Este es un filtro que es un corrector de color, se le pone a las calles que están por fuera y en la medida de lo posible a los cenitales, para darle importancia a esos tonos de iluminación.
- Ambar 304: Que es el tradicional ámbar oscuro, con esos tonos se va a iluminar, apoyándonos con las calles y los frontales que tenemos con NO COLOR.
- Live red 132: Rojo.
- Dark yellow gring: Es el verde 090.
- Magenta 113: cercano al violeta.

**Ambientes:** Medium blue 132, neutral density 201, Ámbar 304, light red182, Dark yellow green 090, Magenta 113, no color.

**Equipos:** Par 56 o 64, Fresnel, Elipsoidal 25/50 - 15/30, spot led.



**Ilustración 2.** Ambientes de la obra Pulsión

Los equipos que se usarán son:

- Par 56 o par 64: el 64 es el que va en la barra frontal donde se hace el *no color*, y el par 56 va adentro.
- Fresnel: Es un equipo que nos posibilita ampliar los filtros de color, sobre todo se usan cuando solo hay ambientes y no hay puntuales. Por lo general se usa el fresnel que es un equipo grande y cuadrado que ilumina bastante.
- Elipsoidal: Es el equipo que se usa en las calles. 2550 o 1530 este es el tamaño de la bombilla y la intensidad, estos equipos van en las calles y en los 3 puntos puntuales.
- Spot led: hacen efectos, cubren los huecos de los ambientes, que tienen globos y permiten el flasheo.
- Los triángulos y círculos que se ven son las formas en las que se observará desde arriba los especiales para hacer esos diseños, ya que son los que dibujan en el piso las diferentes figuras (entonces se observa el teatro desde arriba).





Proceso de creación obra: pulsión. Fotógrafo: Francisco Rodríguez

# Capítulo 4

## Proceso Creativo

En este capítulo describiré la manera en que se fue construyendo el proceso creativo en tanto metodología y puesta en escena, esto está totalmente ligado al capítulo anterior donde se mostró semana a semana la manera en que se tejió el proyecto.

Una vez “decidí” que se llevaría a cabo el desarrollo práctico de esta investigación-creación en las condiciones que nos permitía la pandemia del Covid-19. Lo primero que hice fue leer de nuevo todo el proyecto y centrarme en la información que tenía sobre Merce Cunningham y su metodología de creación. A partir de esta lectura en relación con las preguntas e interés que tengo frente a la creación en danza contemporánea; realicé un mapa mental teniendo en cuenta la siguiente pregunta: ¿cómo podía llevar a cabo esta exploración? De esta pregunta surgió la idea de crear las guías que nos sirvieran de vehículo para hacer improvisaciones en donde estuviera involucrada la experiencia sensible.

La idea de estas guías y de las exploraciones nunca estuvo dirigida a pretender crear algo nuevo; de hecho, muchas de estas exploraciones las experimenté en diferentes momentos a lo largo de mi formación en danza, simplemente reflexionando. Siempre sentí que estas improvisaciones surgidas desde lo sensible, por lo general, se quedan en la experiencia, pero rara vez hay una preocupación por llevarlas a las puestas en escena finales, a menos de que estas se encuentren estructuradas como una propuesta de improvisación. Por esto decidí que intentaría convertir el material que brotaba de los ejercicios planteados en las guías, en una presentación final, siempre con la convicción de mantenerme lo más fiel posible al material que saliera de las exploraciones sensoriales, sin que la “obra” fuese una representación de lo que pasó realmente en el momento de la

improvisación. Justamente esto se volvió el reto a lo largo de todo el proceso creativo.

Una vez teniendo claro cómo quería desarrollar la propuesta, convoqué a los bailarines en reuniones individuales puesto que mi intención, de manera inicial, era explorar las guías con cada uno de los intérpretes, advirtiéndoles —falsamente— que iban a crear en solitario. La idea era que se encontraran en el teatro el día de la función, cada uno con la información corporal que hubiera salido de las exploraciones, poniéndola en juego en un último acto que fundiera el azar y el caos gracias a la improvisación obligada por el encuentro desprevenido. Esto, como lo mencioné en otro momento del documento, no se pudo llevar a cabo puesto que Diana —una de las bailarinas— se vio afectada por la Covid-19, lo que obligó a que se reformulara su participación en la propuesta metodológica y creativa.

En el momento en que se empezaron abordar las exploraciones mediadas por guías expuestas con antelación, una de las cosas que tuve claras y que quise mantener de Cunningham fue su idea de ruptura espacial. Por tal razón, desde que inició el proceso estaba claro que en la presentación los espectadores se dispondrían de una manera circular para apreciar la obra. No quería mantener la idea del teatro a la italiana<sup>14</sup>, más bien quería generar

14 Es el modelo que, dentro de la estructura del edificio teatral, presenta el espacio escénico en relación con el espacio del público siguiendo las pautas establecidas por el Teatro Farnese construido en Parma en el siglo XVII (1618). En su esquema básico, los locales que responden al modelo del teatro a la italiana disponen de un escenario separado por el arco del proscenio o embocadura de una sala, espacio con forma de herradura ocupado por los espectadores, distribuidos en un patio de butacas y uno o varios anfiteatros y palcos a distintos niveles e inclinación variable." (Wikipedia, 2020)

un espacio íntimo, que nos conectara con la idea del ritual y que se mantuviera una cercanía entre el espectador y el bailarín, ya que también tenía presente qué quería involucrar al espectador en la escena —para ese momento no tenía claro de qué manera—.

Así pues, para dar inicio a las exploraciones había claridad sobre tres cosas:

1. Intentar mantener viva la sensación experimentada en la fase de exploración sensorial en la estructura de movimiento propuesta.
2. El espacio circular, que obviamente tiene incidencia en el trabajo de los intérpretes y, por supuesto, en el espectador.
3. La intervención del público en la escena.

Las exploraciones se empezaron a realizar de una manera virtual, luego se revisó detenidamente su registro audiovisual para extraer material. La forma en que se hizo esto estaba totalmente ligado a lo que para el bailarín era importante en cuanto al movimiento, pero sin perder la experiencia del sentido que estaba siendo explorado. Cada guía que se desarrolló estuvo mediada por conversaciones entre las partes dándole preponderancia a la voz del intérprete.

Una de las primeras acciones que hizo el intérprete fue intentar limpiar el movimiento que se extraía de las exploraciones, es decir, volverlo “bonito” pasándolo por el tamiz de la técnica, siendo ésta la primera ruptura sucedida, pues nada de lo explorado estaba centrado en ninguna técnica de danza ni de teatro, simplemente pretendía dar toda la importancia al movimiento que se generaba al tomar conciencia de un sentido específico. De esta manera se desarrollaron todas las guías, sin pretender tener un



esquema coreográfico ni de movimiento, simplemente dejando que se diera de una forma natural.

Este proceso no se desarrolló en un orden específico debido a que por la pandemia solo logramos acordar un ensayo presencial a la semana, sumado a uno de forma virtual, esto nos obligó a un ritmo de trabajo mediado por lo que pasara en el momento, es decir, si bien es cierto que estábamos siguiendo unas guías para el proceso creativo, también era importante escuchar lo que estaba pasando con los intérpretes, cómo estaban anímicamente, cómo estaba su cuerpo, su mente, su espíritu. A partir de ello se trabajaba. Así que unos ensayos hacíamos exploraciones, otros recuperamos material o hacíamos trabajo de campo, todo dependía de lo que iba surgiendo y de las sensaciones del momento, esto en un intento por ser consecuente con la propuesta rescatando siempre el sentir como brújula que dictaminó el camino —esto es más claro en el capítulo anterior donde se describe semana a semana qué se hizo—

Una vez exploradas todas las guías y habiendo recuperado material corporal de cada exploración, se empezaron a estructurar los momentos de la puesta en escena, aún todo por separado, se hacían videos de los ensayos para enviarle a Diana, que ya había cumplido su aislamiento por el virus y se asignaba tareas muy específicas sobre el material.

Durante las exploraciones se generó la necesidad de que hubiera un puente entre el espectador y el intérprete, de manera que, por la imposibilidad de desarrollar el proyecto con Diana desde el inicio, se decidió que ella sería ese conector. Ella haría en escena el papel que yo cumplía en los ensayos generando movimiento para el intérprete a partir de acciones muy concretas, como por ejemplo de- cirle las letras, proporcionarle los objetos de olor o sabor, de alguna manera acompañarlo en la escena.

Esta idea se dio de una manera azarosa, pero en últimas cumplió el papel de entretener y conectar al intérprete con el espectador.

En este proceso nunca fue claro cómo iba a ser la puesta en escena, se hizo un guion en el que, una vez estructurados todos los materiales, empecé a pensar cuál sería el orden en el que iba a ir cada material —si primero el olfato, o el gusto, la vista, etc.—. Por un periodo jugamos con el orden para ver qué funcionaba en cuanto a la secuencialidad del movimiento y en pro de tener una estructura escénica, de esta forma decidimos cómo iba a entrar y salir Diana y cómo iba a intervenir el público. Otro factor sobresaliente es que se le recalcó todo el tiempo al intérprete que no pensara la estructura coreográfica con un solo frente, sino que siempre su movimiento se diera girando en el espacio, pensando en que había público en todos los frentes, el imaginario que teníamos era el de la bailarina de la caja de música que va girando todo el tiempo, pues no se podía obviar algún espectador ya que dentro de la propuesta todos son importantes.

Una vez estructurado todo el guion y teniendo claras cuáles iban a ser las funciones de Diana, se le reveló que el proyecto había seguido andando con Fredy y que ella iba a estar en escena sin que él supiera, realizando el papel de puente entre el intérprete y el espectador. Ella se asustó mucho puesto que nunca pudo ensayar con él, se aprendió el material por medio de videos y sabía lo que tenía que hacer según el guion que se le dio. En cuanto a Fredy él tenía claro que yo estaba buscando la manera en que el público participara, pero siempre pensó que iba a estar solo en escena.



Función pulsión.  
Fotógrafa Carolina Rodríguez

Posteriormente, un asunto a solucionar fue la forma en que el público iba a ser parte de la escena, esto se resolvió haciendo unas tarjetas con instrucciones que le decían al público qué hacer o decir en algunos momentos de la propuesta. Se crearon 6 tarjetas con información diferente y se entregaron al azar a algunos de los espectadores al ingreso de la función. Para que esta idea funcionara se tuvieron que estructurar muy bien las entradas y salidas de cada escena, puesto que las instrucciones que estaban escritas en las tarjetas correspondían a acciones específicas que sucedían en la escena, por esta razón se podía improvisar todo menos las entradas y las salidas. Por supuesto esto estaba totalmente ligado a las acciones de Diana, dado que ella era el puente.

En cuanto a la organización del material coreográfico y al revisarlo, lo que se hizo fue dividir cada uno en tres secciones, que se asociaron a lo que se exploró en cada guía. Por ejemplo, el material auditivo se dividió en A, B, C y cada que el intérprete escuchaba una de estas letras, realizaba la frase de movimiento asociada a la letra. Lo mismo ocurrió con los olores, pero aquí se fusionó todo

el material coreográfico y quedó únicamente una frase de movimiento en la que lo único que variaba era la velocidad de ejecución de acuerdo al aroma que había en el espacio: cigarrillo, ejecución rápida; palo santo, ejecución normal e incienso, ejecución lenta.

Por otro lado, en la escena de la exploración del tacto se rompió la fórmula de 3, se trabajó todo el movimiento a partir del cadáver exquisito creado con fragmentos de textos de San Juan de la Cruz, William Shakespeare y Darío Fo. Sobre el texto se jugó coreográficamente con la intención de no representar el texto y de que funcionara como una unidad —a pesar de que está creado en referencia a tres textos diferentes—, para ello lo que se hizo fue rescatar las sensaciones que se dieron en la exploración.

En cuanto a la escena de los sabores también se divide en 3 momentos que están asociados a las sensaciones que detonaron, a partir de estas se fijaron 3 cualidades y sobre ellas se improvisó en la puesta en escena:

- Vino: placer, giros, arrastrarse
- Cerveza: desplazamiento en 4 apoyos y buscar limpiarse con la rodilla
- Agua: desgonzar, saltar, caer

Por último, la escena surgida de la exploración de la vista, aunque fue la segunda que se trabajó en el proceso, quedó para el final de la puesta en escena. Aquí había 6 frases de movimiento y lo que se hizo fue fusionarlas y crear 3, las cuales estaban estructuradas en relación con la visón y por ende se solucionó escénicamente a través de la luz. Cada frase de movimiento tenía el nombre de un color: azul, blanco y amarillo. Este último, por cuestiones técnicas surgidas el día de la función, se reemplazó por el color verde, por ello el encargado de los recorridos

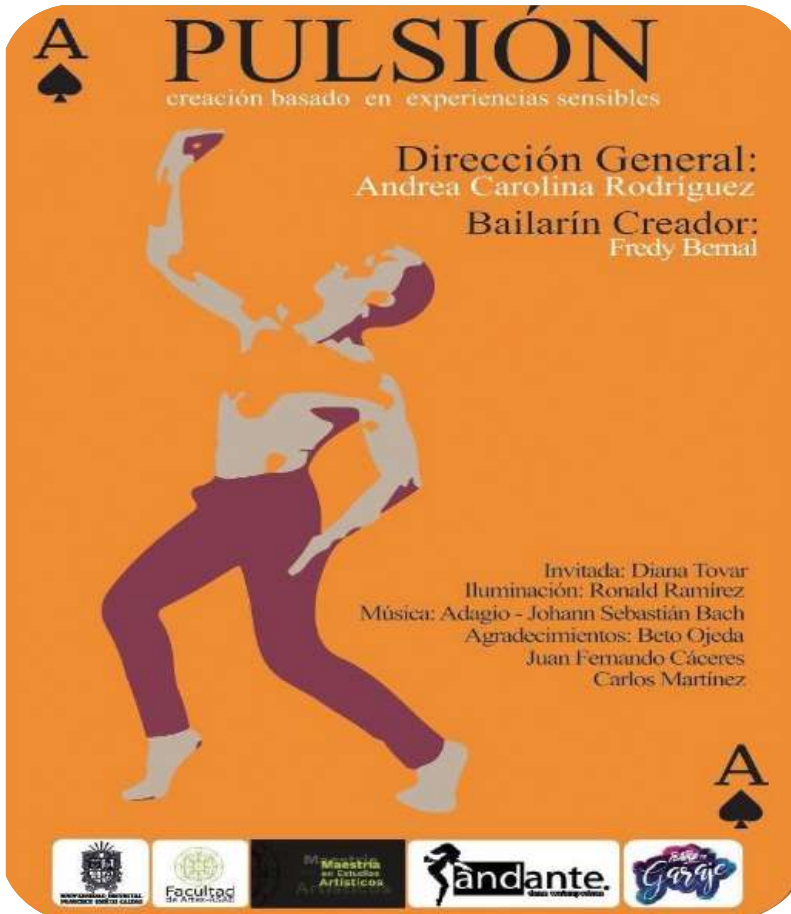
fue Ronald —el luminotécnico— con el manejo de la luz, en relación a la cual Fredy debía estar súper conectado para ejecutar al ritmo que le proponían las luces.

Para terminar esta parte es importante mencionar que, pensando en el vestuario de los intérpretes, se decidió que iban a tener ropa con tonos tierra, porque estos colores están anclados a la conexión con la naturaleza. En cuanto a la música, es significativo decir que solo se usó al inicio de la obra y estaba totalmente relacionada con la construcción de movimiento de esa escena, pensada desde la técnica y lo clásico, por ello se empleó el *Adagio* de Johann Sebastián Bach, el resto de la obra se mantuvo en silencio de forma consciente, puesto que se quiso centrar la atención en el sentido que se estaba explorando y que no se perdiera el foco con mucha información sensitiva, además de permitir que de alguna manera la atención estuviera puesta en Fredy sin que él se dejará llevar por el ritmo de la música sino que usará el ritmo que le proponían los elementos en la escena.

Ahora bien, ¿qué pasó en la puesta en escena final? Una vez se tenía toda la estructura y el guion, se creó la publicidad, se contrató el Teatro el Garage para la presentación final, que dispuso de un aforo total de 20 personas incluido el equipo artístico, el cual ascendía a 5 personas, entre ellas 2 intérpretes, 1 luminotécnico, 2 personas que hicieron el registro audiovisual y la dirección. Así que contamos con 15 espectadores. Entonces se organizó el espacio de la manera en que se había planteado desde el primer momento, de forma circular, con una mesa donde se dispusieron los elementos que se usaron en la escena: palo santo, incienso, cigarrillo, encendedor, cenicero, vino, cerveza, agua y una camisa que posteriormente se le colocó al intérprete.

El día de la presentación, una vez llegaron los espectadores, se les dio ingreso con todos los protocolos de

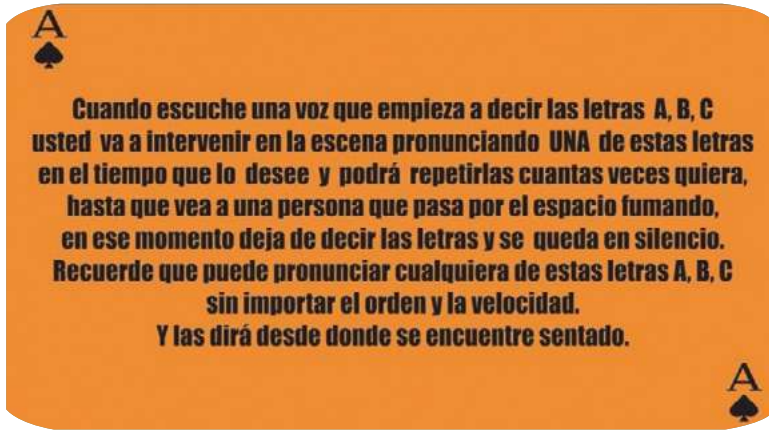
bioseguridad y se les entregó un programa de mano (ilustración 3), que se diseñó a modo de una carta de póker haciendo relación con los juegos de azar.<sup>15</sup>



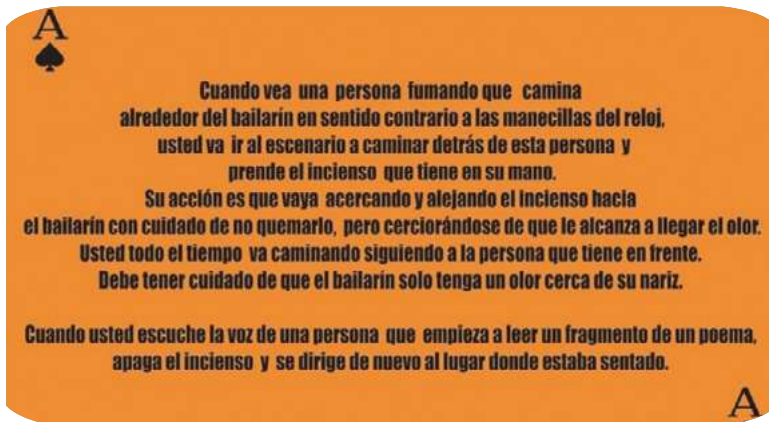
**Ilustración 3.** Portada del programa de mano entregado el día de la puesta en escena.

<sup>15</sup> Todo el material impreso que comprende tanto los programas de mano, como las fichas con instrucciones, los cuales serán expuestos en adelante, fueron cocreados con Damián Salamanca Rodríguez y el equipo de Hersa, Diseño y Publicidad.

También se entregaron las cartas donde estaban escritas las instrucciones para los espectadores que iban a intervenir en la escena, las cuales correspondían al mismo formato del póker y estaban mezcladas con los programas de mano para entregarlos al azar, estas fueron:

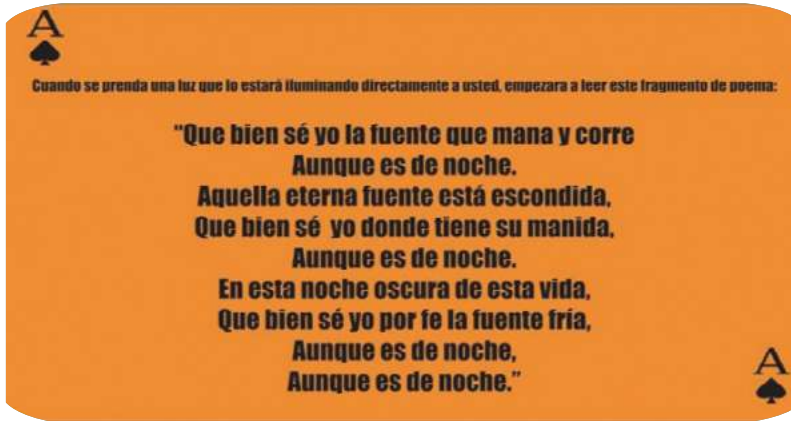


**Ilustración 4.** Carta con instrucciones entregada a tres personas al azar el día de la puesta en escena.

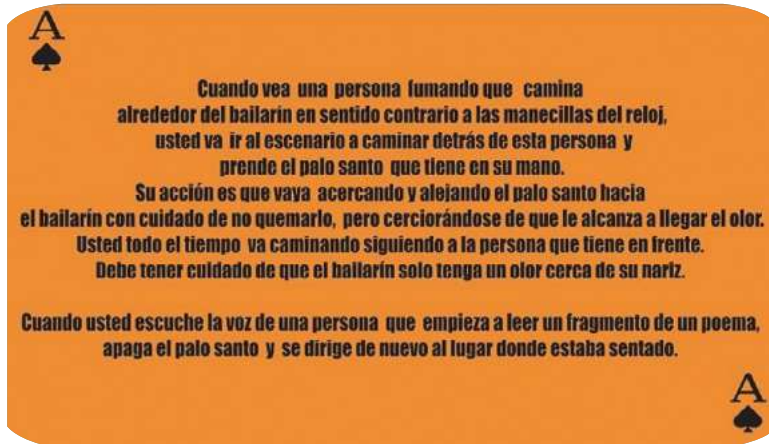


**Ilustración 5.** Carta con instrucciones entregada a una persona al azar el día de la puesta en escena.

En el ensayo general, previo a la presentación, había muchas cosas que Fredy no sabía que iban a pasar y de alguna manera necesitábamos ensayar con Diana, así que ella llegó temprano para ver lo que tenía que hacer, se le dijo



**Ilustración 6.** Carta con instrucciones entregada a tres personas al azar el día de la puesta en escena.



**Ilustración 7.** Carta con instrucciones entregada a una persona al azar el día de la puesta en escena.



que en la presentación imitara lo que yo estaba haciendo en ese momento, pues era el rol que a ella le correspondía, fue entonces que fijé los recorridos y los espacios por donde ella se podía mover de acuerdo a lo que hacía Fredy, después de eso se dio inicio a la función.

Una vez terminada la presentación, el público dio algunas perspectivas sobre lo que pasó en la escena las cuales constituyen importantes aportes para que este proyecto se siga desarrollando, entendiendo que cada quien opina desde su experiencia, desde su acervo de conocimientos y desde su sensorialidad. También es claro que el espectador tiene una necesidad de tejer significados sobre lo que está viendo, por ejemplo, en esta obra se dieron más significados de los planteados en el proceso.



Función pulsión.  
Fotógrafo Francisco Rodríguez

Lo que manifestó Fredy en conversaciones posteriores fue que, para él todo el proceso y la función se convirtieron en un reto por intentar no tener control que generalmente se tiene y se predispone en los ensayos, pues para el caso sintió que dicha labor no estuvo solo en sus manos sino

también en las del espectador. Se sintió muy expuesto al tener a la gente tan cerca, pero a la vez se dio cuenta que la gente respondía a lo que él estaba ofreciendo corporalmente, esto hizo que se sintiera acompañado. Un elemento clave que mencionó fue la sensación de extrañeza que le producía no saber si él estaba observando al público o viceversa, una doble mirada, un juego entre quien mira y quien es mirado.



Función pulsión.  
Fotógrafo Francisco Rodríguez

Para terminar este apartado es importante mencionar que, durante el proceso, el azar fue un dispositivo vital, invitando al equipo creativo a perder el control y a su vez dejar de lado el propio yo, dando paso a la experiencia que estuvo totalmente anclada a la sensibilidad propuesta por los diferentes impulsos dados.

En cada improvisación lo importante, más allá del movimiento, fue mantener la sensación del cuerpo, su orientación en el espacio, la comunicación con el espectador, la conciencia sobre el desarrollo muscular. Siempre se dio tiempo para cuestionarnos qué nos pasaba en cada ejercicio, apaleando al principio de que somos seres humanos sociales, con historias trazadas que evidentemente

están inmersas en nuestro cuerpo, que se han vuelto huellas permitiéndonos sentir y relacionarnos de maneras únicas, pero que afectan de diferentes maneras la interrelación en los grupos sociales donde nos movemos.

En tanto al trabajo espacial y hablo de esto, puesto que desde que se empezó el laboratorio creativo se tenía claro —como se mencionó en un apartado anterior— que se iba a trabajar de una manera circular, en coherencia con los planteamientos de Cunningham (2004), quien advierte que:

[...] El espacio puede ser roto y fragmentado dando transformaciones a las realidades de creatividad, ampliando sus significados donde todo momento puede ser preciso, efímero y no puede repetirse, conservarse ni capturarse. La espacialidad del propio cuerpo organiza el espacio, por esto el espacio es algo vivido, un movimiento vital. (p. 13)

Es así que, en el trabajo desarrollado tanto en las exploraciones como en la puesta en escena, siempre estuvo presente la pretensión de abarcar en su totalidad la idea de un espacio activo que adquiere vida porque tiene significado para los intérpretes, dejando de ser otro espacio más para convertirse en algo real vivido por el bailarín. También se dio la posibilidad al espectador de decidir a dónde dirigir su mirada y ver una o varias cosas al mismo tiempo, lo cual, en conjunto con la ausencia de un hilo conductor musical o dramático, permitió identificar mediante el primer abordaje una lógica en coherencia con la idea que “El mundo está alrededor de nosotros y no solamente en frente. Es como en la calle, cuando vemos más de una cosa y tenemos que cambiar constantemente la dirección de nuestra mirada” (Cunningham, 2004, p.19).





Taller Mosquera. Fotógrafo Francisco Rodríguez

# Capítulo 5

## Otras Experiencias

## Aplicación metodológica en Mosquera y barrio Marruecos

En este apartado me parece importante retomar la idea de que esta propuesta no se da exclusivamente alrededor del ejercicio creativo desde la danza ni con bailarines profesionales. Si bien es cierto que la investigación se desarrolló en este contexto, se propuso hacer estas mismas exploraciones con poblaciones que no practican danza de una manera profesional, con el firme propósito de expandir esta práctica artística fuera de los espacios académicos.

Para tal efecto, se establecieron dos grupos poblacionales con edades, características y necesidades socioculturales diferentes, que se motivaron y dieron lo mejor de sí para vivir esta experiencia sensorial, en el que fueron invitados a explorar de nuevo desde lo primitivo, partiendo desde nuestro primer recurso como seres humanos: el cuerpo y su capacidad sensorial. De esta manera se buscó provocar y desarrollar al máximo las capacidades perceptivas de los sentidos para usarlas como herramientas en la creación.

Los dos puntos focales con su respectiva población fueron:

1. Grupo de adultos mayores del barrio Marruecos en Bogotá.
2. Grupo de asistentes a procesos creativos y formativos en el municipio de Mosquera.

Con cada una de estas poblaciones se realizó un taller con una duración de 4 horas. Estos talleres tenían como objeto, por un lado, poner en práctica las guías desarrolladas metodológicamente y, por otro lado, darles la opción a los asistentes de hacer parte de la puesta en escena. A su vez

se les dio una charla de tipo informativo en donde se les explicó en qué consistía el trabajo y que los talleres hacían parte de la socialización de la Beca de Documentación y Cartografías Artísticas del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES.

**1. Grupo de adultos mayores del barrio Marruecos en Bogotá.**

Este grupo está ubicado en la localidad Rafael Uribe Uribe, en el barrio Marruecos, al sur de la capital, sus participantes oscilan entre 54 y 76 años. El taller se realizó el 14 de febrero, el cual se tenía planeado para ser ejecutado con un número aproximado de 20 personas, pero por razones asociadas a la pandemia y manteniendo los protocolos de bioseguridad, el espacio únicamente nos permitió tener a 12 personas.

Específicamente este grupo es de mujeres de la tercera edad entre 56 y 76 años, que suelen reunirse una vez a la semana con la intención de tener una preparación física desde los aeróbicos y la danza tradicional, pero sobre todo es un encuentro de mujeres amigas que disfrutan compartir y estar juntas.

El taller empezó con una presentación de la compañía Andante, en donde contamos quiénes somos, la trayectoria que tenemos y el motivo por el cual estábamos impartiendo el taller. Las señoras celebraron el hecho de que la compañía haya sido merecedora de un premio y que contáramos con ellas para realizar la socialización.

Luego de la introducción se dispuso el espacio de una manera circular y se hizo un fragmento del proceso creativo de pulsión. La intención de realizar esta muestra fue proporcionar desde lo corporal una aproximación a la danza contemporánea.

Después de haber hecho la muestra, les pedimos a las señoras que se pusieran de pie y realizamos un calentamiento

en donde se utilizaron ejercicios físicos, incluyendo los sentidos, con el propósito de explorar la imaginación; esto a su vez, introduciendo las guías que se plantean en este documento.

Inmediatamente se cumplió el calentamiento dimos inicio a la exploración de las guías, desarrollando primero la auditiva que se abordó desde tres tipos de música: adagio de Bach, tango y música electrónica.

Con cada tema musical se improvisó individualmente, y de esas improvisaciones se pidió ir memorizando movimientos para luego concretarlo en una pequeña coreografía. Una vez clasificados los movimientos se les pidió que hicieran parejas y se intercambiaran el material corporal. En esta parte del ejercicio se vio cómo las señoras se arriesgaron en las exploraciones con la finalidad de realizar movimientos que no conocían, por ejemplo, fueron al piso, usaron las sillas de maneras extra cotidianas, se dieron permiso de utilizar movimientos que se realizaron en la muestra del inicio del taller.

Es importante recalcar que cuando hablaron sobre esta exploración, algunas manifestaron que las indicaciones las había llevado a su niñez y que encontraron una manera de jugar con el cuerpo a partir de sus recuerdos.

La segunda guía que se trabajó fue la del gusto, aquí se les dio unas gomitas dulces y otras ácidas y nuevamente siguiendo los parámetros de las guías, se desarrolló la respectiva improvisación que las fue llevando a generar movimientos para seguir desarrollando el trabajo corporal creado anteriormente en parejas.

En este momento del taller fue muy evidente el trato amable, cariñoso y respetuoso que hay entre las participantes, para explicar y enseñar lo que cada una, creo, era muy claro el disfrute en el compartir.



En esta exploración, al igual que en la anterior, se transportaron a su niñez en donde hubo momentos de amor, soledad, tristeza y nostalgia. Esto nos invitó a reflexionar al interior de la agrupación, acerca de la manera en que los sentidos las estimularon emocionalmente, al punto de utilizar recursos personales como insumo creativo.

Hacia el final del taller se hizo una muestra en parejas en donde las señoras mostraron lo que habían creado a partir de la experiencia de dos de sus sentidos (la audición y el gusto). Allí pudimos ver el lenguaje de la danza tradicional, que es el género con el que han tenido contacto, pero también movimientos personales que se podrían acercar a la danza contemporánea.

Al final de las muestras de cada pareja, las señoras manifestaron su agradecimiento por el taller recalcando que esto era algo que no conocían, y que valoraban que se pudiera bailar y crear desde la experiencia de vida de cada una de ellas; también reflexionaron sobre la capacidad que encontraron para acercarse a otros estilos de danza que no solo estén asociados al folclore. Para destacar, fue muy importante la manera en que estas mujeres se abrieron al lenguaje que se les propuso para crear un diálogo corporal.

2. Grupo de asistentes a procesos creativos y formativos del municipio de Mosquera.

Este grupo está ubicado en Mosquera, Cundinamarca, en la provincia de la sabana de occidente, municipio a la que pertenece la Escuela de Formación y Capacitación Artística, lugar en el que se realizan procesos formativos en las distintas disciplinas artísticas como la danza, el teatro, la música, y las artes plásticas, entre otros. Los integrantes que lo integran habitan en estratos 2 y 3.

Para la realización de la propuesta consideramos este espacio por los procesos formativos y comunitarios que se llevan a cabo, ya que partir de esta experiencia, se pueden enriquecer dichos procesos, generando espacios de reflexión frente al cuerpo y las diferentes posibilidades de creación.

El taller se ejecutó el 18 de febrero, también estaba pensado para hacerse con una población de entre 20 a 30 muchachos entre los 14 y 25 años de edad, al igual que con la población anterior por las medidas de bioseguridad y porque el espacio era muy pequeño, únicamente pudieron asistir 12 personas. Esta población está compuesta por jóvenes que han practicado algún tipo de arte (danza, teatro, artes plásticas y música) es un grupo bastante heterogéneo, pero todos con una inquietud personal bien marcada frente al arte.



Taller Mosquera.  
Fotógrafo Francisco Rodríguez

Al empezar se hizo una presentación de la compañía y de la intención del taller, se les pidió permiso para usar

sus nombres y algunas fotografías para fines exclusivos de este proyecto. Antes de iniciar el taller se dio un espacio para que cada uno se presentará y contará sus experiencias e intereses en el arte —ahí nos dimos cuenta que vienen de diferentes prácticas artísticas— esto se hizo para generar un diálogo que no atravesara solo la danza, más bien que cada uno sintiera que desde su hacer podría experimentar otra forma de acercarse a la creación.

Como segundo paso, se realizó un calentamiento que duró 30 minutos en el que se abarcó la mayoría de segmentos corporales y las articulaciones; se trabajó un poco de elasticidad usando posturas del *hatha* yoga para activar el cuerpo en todas sus dimensiones. Después de eso se hizo una explicación específica de las guías que se iban a desarrollar, se habló acerca de lo que queríamos trabajar y la creación a partir de experiencias sensibles, entendiendo por éstas, todo aquello que pasa por los sentidos.

Por cuestiones de tiempo, al igual que el taller anterior, solamente se realizó la exploración de dos de las cinco guías. Para empezar con la primera se les pidió a los participantes que formaron parejas, desarrollar toda la guía de la visión tal cual como está en la propuesta de esta investigación; a continuación, se les pidió que uno de los integrantes del grupo se moviera o bailara y el otro escribiera sobre lo que observaba de su compañero, esto durante un minuto y con una música muy suave, para luego intercambiar los roles. Cada uno tuvo el mismo tiempo para realizar la actividad, es decir, por cronómetro cada pareja debía bailar durante el tiempo estipulado. Posterior a esto, cada uno por separado empezó a construir material de movimiento sobre lo que escribió mientras observaba a su compañero. La siguiente pauta fue que cada uno crearía 32 tiempos de movimiento a partir de una música que se les puso, una vez habían inventado y repetido sus frases

de movimiento para que quedara totalmente aprendido; se dieron 15 minutos de intercambio de las frases. Una vez la pareja tenía el material aprendido, de una manera aleatoria, se subdividió esa gran frase corporal en frases cortas con la intención de tener una amplia posibilidad de jugar con el material creado.

Posteriormente se llevó a cabo el desarrollo de la segunda guía de trabajo basada en el gusto, entregándole a cada participante una chocolatina Jet pequeña, puesto que la idea era que escribieran la sensación que les generaba esta chocolatina, concentrándose en el olor, la sensación que va generando mientras se derrite en la boca, siendo totalmente consciente de lo que pasaba en su lengua y en sus papilas gustativas, para que, posteriormente desde esas sensaciones, se empezara a generar movimiento.

Una vez acabaron la chocolatina se les dio una goma *trululu*; estas gomas, para su contexto y a manera de contraste, son agridulces y tienen una textura mucho más rígida que la chocolatina, por esta razón fueron escogidas. Aquí la idea era la misma que con el chocolate, ser muy consciente de cómo se va transformando en la boca a medida que se la van comiendo. Con estas dos experiencias gustativas la pauta fue que los muchachos escribieran de manera automática, para luego usar los escritos como insumo creativo.

Antes de empezar a improvisar sobre la sensación que generó tanto la chocolatina como la gomita, se dio un espacio a los participantes para que expresaran qué había pasado con el ejercicio, muchos dijeron que los habían llevado al pasado, alguien manifestó que disfrutó mucho la chocolatina, puesto que era la preferida de su mamá. A otra persona le recordó a su novio y cada participante manifestó muchos recuerdos, siendo

esto lo que los impulsó a escribir y generar movimiento más adelante.

Luego de la conversación se les indicó que con los recuerdos y sensaciones que habían experimentado con la chocolatina, hicieran la entrada y con la goma crearán la salida del espacio escénico. De esta manera, para el cierre del taller se creó un ejercicio coreográfico, partiendo de una entrada muy clara que surgió de la experiencia de la chocolatina, luego una frase de movimiento producto de la experiencia de la guía de la visión y la salida del espacio escénico teniendo claro la sensación que les causó la goma.

Cada vez que se exploraba con alguna de las guías (visual, olfativa) se daba tiempo a los participantes para que procesaran la información, y así mismo pudieran crear, enseñar y aprender de su compañero, con la intención de generar un diálogo de intercambio de saberes y de sensaciones, siendo esto el insumo a lo largo del taller.

Para finalizar, se abrió un espacio en el que los participantes del taller expresaron cuál había sido su percepción sobre lo que se planteó, si este tipo de metodologías les servía o no en sus procesos creativos.

Expresaron que la metodología los había sorprendido mucho, puesto que jamás habrían pensado que, explorar partiendo de los sentidos y desde su experiencia de vida, podría servirles como método de creación. Una de las participantes manifestó agradecimiento por haberle llevado este tipo de talleres, porque lo consideró un aporte enriquecedor para su proceso en su hacer artístico. Resaltaron el hecho de poderse comunicar con personas que no conocen, y cómo a través del método y la experiencia de cada uno se generó un diálogo que les permitió llevar toda su atención y energía a un mismo lugar.

## Impacto Poblacional

Consideramos que la experiencia a partir de lo sensorial y todas sus cualidades vivenciales que surgen de la propuesta, crearon un espacio de reflexión y debate acerca de la forma en que habitábamos y habitamos actualmente los diversos espacios, en especial el cuerpo, y cómo este momento de coyuntura en el mundo, afecta la manera en que nos relacionamos.

Es por esto que una de las principales huellas que dejó este ejercicio, es que las y los participantes abordaron el movimiento y la danza desde distintos lugares, aun cuando son totalmente diversas, con preguntas y experiencias de vida muy diferentes. Por un lado, están las señoras entre 54 y 75 años de edad que usan la danza y el movimiento como una excusa de encuentro, de amistad y de tejido cultural. Esta experiencia les brindó la posibilidad de contar sus historias y memorias teniendo como excusa el movimiento, darse cuenta que, a partir de sus vivencias, construyeron entre todas un relato corporal, dándose la oportunidad de descubrir otras maneras de moverse que no solo están ligadas a los aeróbicos y la danza tradicional -sin que esto esté mal- simplemente encontraron un reconocimiento de su propio cuerpo desde otro discurso corporal, viendo sus historias como motor creativo.

En el caso de la población de Mosquera, jóvenes entre los 14 y 25 años, que están construyendo su vida a partir de una disciplina artística -danza, teatro, música, plástica-, el taller les sirvió para reconocer la importancia de la creación dentro de sus procesos formativos y su vida. A partir de la metodología expuesta en el taller, encontraron una excusa para seguir indagando sobre estos procesos desde lo que ellos mismos pueden decir, sin importar si tienen o no una técnica que, aunque no se dediquen a la danza, puedan

valorar su historia de vida, y que la experiencia sensible sea un pretexto para abordar la creación.

Resumiendo, considero que el impacto dado en las poblaciones estuvo en el hecho de poder brindar herramientas para que se aborde la creación desde diferentes lugares, para que cada sujeto tenga la opción de crear a partir de su experiencia de vida.

## El reto de crear en medio de una pandemia

Detenerse, suspenderse, reinventarse, se convirtieron en algunas de las palabras claves de 2020 por cuenta de una pandemia que jamás se imaginó: La Covid-19. Retos desde diferentes lugares; vivir este acontecimiento a partir del desconocimiento y la incertidumbre, donde nuestras casas se volvieron el único lugar “seguro”, y que evidentemente nos obligó a modificar y establecer otras maneras de relacionarnos con nuestra pareja, nuestras familias, amigos, compañeros de trabajo y todo nuestro entorno.

En dicho contexto surge este proyecto, en tanto que la misma pandemia nos permitió reflexionar y, al extrañar el contacto con el otro, nos invitó a desarrollar esta iniciativa que, justamente, se centra en la experiencia sensible: tocar, oler, escuchar, ver y comer, tan presente en nuestro diario vivir y que en la cotidianidad obviamos la importancia que tiene cada uno de estos sentidos al momento de relacionarnos con otros.

En un contexto como el de la danza en el que la presencia y la energía de los demás teje y crea diálogos corporales, tener que transitar a la virtualidad en cualquier otro momento habría sido imposible. Sin embargo, la necesidad

de crear y de darle sentido a la vida, cuando pareciera que no la tiene, y en especial cuando la incertidumbre gobierna en su totalidad, es justo en ese momento cuando la palabra “reinventarse” adquiere más valor y es lo único desde donde muchos artistas nos agarramos para tener vivo el espíritu mismo de la creación.

Es por esto que el desarrollo del proyecto se volvió casi un reto que se planeó en el 2020 y se pudo desarrollar entre el 2021 y comienzos del 2022, reivindicando el hacer creativo como motor de experiencia de vida. En diferentes momentos del proceso, los integrantes de la agrupación se contagiaron del virus y esto incidió directamente en la investigación, obligándonos a buscar diversas alternativas de exploración y creación, que de alguna manera modificaron el plan inicial.

Estos eventos caóticos y azarosos permitieron justificar de una manera más profunda el trabajo. Como se mencionó en el capítulo anterior, los ensayos se realizaron de manera híbrida entre lo virtual y presencial; se transformó la idea sobre la manera en que se llevaría a cabo la puesta en escena, así como el número de personas que podrían hacer parte del proceso y posteriormente, el formato y la forma de presentación del trabajo: todo esto para garantizar el cumplimiento de las normas de bioseguridad dadas por el gobierno nacional y distrital.

De la misma manera, en los momentos que se realizaron las socializaciones se tuvieron que ajustar el número de participantes y algunas actividades que tenían como base el contacto físico, por los protocolos de bioseguridad.



En general, considero que fue una oportunidad para investigar y acercarse a la creación de diferentes maneras, con la mente abierta para cambiar lugares comunes y metodologías que se van adquiriendo a lo largo de la vida por nuevas formas de explorar y hacer arte.



# Conclusiones

Gracias a esta investigación, corroboré mi comunión con la idea de Cunningham sobre la preponderancia que tiene el proceso de creación por encima del resultado en la escena, puesto que esta visión amplía las posibilidades creativas y mantiene el espíritu alerta. Es muy difícil dejar a un lado nuestros recuerdos, experiencias o nuestra formación, Al utilizar el azar en la danza abrimos un sin número de puertas que nos llevan a regiones diferentes de lo subjetivo o racional, dando paso a lo espontáneo, lo inesperado y lo desconocido. La apertura al azar ofrece a la danza la experiencia misma de bailar.

Este método de trabajo, a mi parecer, detonan muchas preguntas durante el proceso, incluso en el momento de la puesta en escena. Considero que esto es algo que vale la pena profundizar, pues este proyecto me puso en un lugar donde pude ver la obra desde diferentes ópticas: de alguna manera, me llevó a poner la atención en el papel que cumple cada sujeto dentro de una puesta en escena, no sólo en cuanto a lo que hacen los intérpretes, sino también desde la perspectiva del espectador, los técnicos y el video escénico. De algún modo he podido, a partir de este ejercicio, palpar que la obra es un todo compuesto por los agentes, pero también por el espacio y la experiencia que cada quien tiene desde el papel que le corresponde dentro de la propuesta escénica.

Por otro lado, una de las cosas que más me interesaba al desarrollar este proyecto era identificar ¿qué pasa con los bailarines? ¿Cuál fue su experiencia? ¿Cómo se sintieron durante la puesta en escena? En ese sentido, a partir de las conversaciones que tuve luego con los intérpretes, pude pensar que se logró el objetivo del proyecto. De alguna manera, este objetivo consiste en proponer una metodología que mantenga al bailarín en estado de alerta, lo que implica que en el momento de estar en la escena debe sentir que está preparado para todo, pero que no tiene certeza de nada; que su acción no depende solo de lo que se hace en los ensayos, el entrenamiento o el conocimiento, sino también de la energía del público y del hecho que quiera o no participar de la escena.

Desde mi posición como coreógrafa sentí que nunca tuve control. Sabía que había un esquema, lo que tenía que hacer cada intérprete, el luminotécnico, sabía lo que se había escrito en las tarjetas que se dieron al público, pero no sabía si todo esto iba o no a funcionar, ya que para que así fuera dependía de muchas conexiones de las cuales yo no tenía control, esto me obligó a salir de mi zona de confort.

Una de las conclusiones más importantes con respecto a los conceptos del caos y el azar es que permiten a la creación de una obra de danza contemporánea se le otorgue la posibilidad de que intervenga la imaginación y de esa forma se le pueda abrir un espacio a lo desconocido y sorprendente. Estos dos elementos tienen un comportamiento dinámico que al sustentarse dentro de un orden-desorden, generan muchas ideas a los coreógrafos en la medida que permite cambiar las secuencias de movimientos desde diferentes ángulos, direcciones y ritmos; siendo un juego en el espacio y en el tiempo. Se trata de una herramienta que el bailarín y el coreógrafo pueden manipular desde su deseo para lograr su objetivo final. Además, amplía su

conocimiento y experiencia abriendo nuevas alternativas de interacción con el espectador.

Crear una obra al azar es un juego que no es un producto de la voluntad, sino una energía en la cual se surgen no solo los bailarines, sino también el mismo coreógrafo. Hacer una obra de esta forma es permitir que las leyes de la naturaleza se eleven orgánicamente por encima de los esquemas comunes viendo la danza como un don de libertad, sin ataduras. La idea es abrir la posibilidad a todo lo que pueda suceder y este método de creación es solo una forma de liberarnos de nosotros mismos.

Es importante recalcar el papel fundamental que tuvo la perspectiva de lo intersensible en este trabajo a lo largo del proceso creativo y que se vio reflejada en la puesta en escena. Fue la preocupación por mantener la experiencia sensible del intérprete el elemento metodológico principal que sostuvo dicha afirmación. Es así que en el hacer se propone una constante reflexión crítica alrededor de este aspecto, que propenda por mantener viva la experiencia de la creación, cualquiera que sea el campo en el que se desarrolle.

Junto con los bailarines, este fue nuestro principal esfuerzo, en el que se impuso un reto, encarnado en la pretensión de mantener la primera sensación durante la repetición de los ensayos. Esta intención fue el eje articulador de las acciones, los conceptos y las decisiones dentro del proceso creativo.

Puedo decir que, en primera instancia, la intersensibilidad dentro del ejercicio creativo fue encarnada por el bailarín. Este ser que entregó su cuerpo, su sensibilidad, su energía, para fundirse en la exploración creadora desde su experiencia vital, que con sus sensaciones y emociones ayudó a tejer desde lo más íntimo de su ser, a partir de la entrega, desde lo somático, a esta propuesta creativa sin

hacer cuestionamientos o que le permitió abrirse al momento como un vehículo de experimentación sensorial, de intercambio sensible-sintiente o si se quiere intersensible. Se mostró también totalmente receptivo en cada ejercicio que se propuso, simplemente con la intención de generar un diálogo corporal que, partiendo desde su experiencia, afectó a los demás creadores y posteriormente al espectador. Indudablemente generó un intercambio de interacción social a partir de su corporeidad. Esta corporeidad que en la exploración recorrió su memoria psíquica y se permitió permear a través de los sentidos nos hizo valorarnos y hacernos preguntas sobre nuestro hacer con el cuerpo y con la danza, en el intento por recuperar aquello que es auténtico y natural en nuestros cuerpos, que de alguna manera fueron modelados en nuestros procesos formativos y que desde la academia se asume como válido.

En este sentido, y gracias a esta marejada de impactos generados por el ejercicio creativo, considero que esta propuesta fue una invitación a romper con patrones ya establecidos en la danza, puesto que de algún modo aún estamos permeados por la tradición moderna donde lo racional está establecido como el centro y se sospecha de lo sensorial.

En oposición, esta propuesta metodológica intenta retornar a lo sensorial y a lo animal, para sentirnos y poder tejer. Esto tiene validez política en un sistema capitalista que coarta las sensaciones y las usa para su usufructo. Por eso quise indagar de otro modo a partir de una exploración que viniera de los sentidos —y con ellos del mundo real, el mundo que acontece—, para los sentidos y con la simple finalidad caótica de ser y permitir ser sin ninguna pretensión, sin dirección alguna, solo en pro de comunicar.

Para finalizar, me gustaría resaltar que, si bien las

anteriores conclusiones están situadas en el campo de la danza, por ser ese el espacio en el que me he desarrollado a lo largo de mi formación y porque me interesa la experiencia de todos los involucrados en el proceso creativo, eso no quiere decir que el trabajo aquí realizado está enfocado únicamente en esta disciplina. Al contrario, y como lo he resaltado en el desarrollo de este documento, me interesa que los posibles aportes de este ejercicio abran campos, transiten hacia otras formas de conocimiento, puesto que la experimentación que se llevó a cabo en los talleres realizados en el barrio Marruecos con adultos mayores y en Mosquera con los jóvenes asistentes al taller, abrieron la puerta para darnos cuenta que la propuesta metodológica aquí planteada, perfectamente se puede aplicar a diferentes poblaciones y disciplinas artísticas y/o sociales. Logramos ver en el impacto poblacional, la importancia que tiene la experiencia de vida de cada sujeto como motor creativo; la manera en que se puede tejer conocimiento despertando recuerdos, emociones o sensaciones, que no es otra cosa que la Estesis de Mandoki -citada en la primera parte de este documento- donde el sujeto está inmerso en el acto creativo desde su contexto, su sentir, su habitar el día a día.

Con la aplicación de la metodología en diferentes poblaciones, todos pudimos ver la potencia de la propuesta, pero también se abrieron un sin número de inquietudes, que creemos se podrán responder si se sigue explorando y creando a partir del método.

Para terminar, lo invitamos a usted, apreciado lector, a que, al encontrarse con este documento por azar o por la razón que sea, pueda explorar la metodología aquí propuesta según sus necesidades, manteniendo siempre presente el cuidado y el respeto hacia las personas que entregan su cuerpo, sensibilidad y experiencia de vida en el acto creativo.





# Referencias






- Alvarado Planas, J. (2 de octubre del 2014). La estética del caos. *Antroposmoderno*.  
[https://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=166](https://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=166)
- Alvarado Planas, J. (15 de diciembre de 2014). Orden (Filosofía). *Scribd*.  
<https://es.scribd.com/document/194294772/Orden-filosofia>
- ArteInformado. (24 de febrero de 2020). Artista: Steve Paxto. *Espacio Iberoamericano del Arte*.  
<https://www.arteinformado.com/guia/f/steve-paxton-211516>
- Ballén, S. (2014). *Documento de la línea de investigación doctoral: Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades* [Archivo PDF].  
<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/30082/Corporeidades.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ballén, S. (septiembre 29 del 2015). Modos de relación sintiente. Bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades. *Revista Pontificia Universidad Javeriana*.

- <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13546/Art%207>
- Bloon, L. & Chaplin, T. (1982). *The intimate act and choreography* (Martínez, C. Trad.). University of Pittsburgh Press.
- Cage, J. (1958). (26 de febrero de 2021). El futuro de la música: Credo. *Capitalia. Net*.  
<http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/johncage/futuromusica.htm#:~:text=El%20futuro%20de%20la%20m%C3%BAsica%3A%20Credo%20%2D%20John%20Cage&text=Este%20manifiesto%20fue%20presentado%20p%C3%BAblicamente,para%20su%20primera%20edici%C3%B3n%20impresa.&text=>
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda: una visión sociológica* (Sánchez Mollet, A. Trad.). Paidós Ibérica.
- Fontecha, M. C., y Rodríguez, A. C. (2005). *Merce Cunningham, una ruptura histórica, referentes estructurales de su obra* [Trabajo de grado]. Corporación Universitaria CENDA.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Fundación Instituto Superior de Danza. (1995). (MarcadorDePosición1) superior de Danza.
- Gómez Romero, P. (7 de mayo de 2002). La ciencia inesperada. *Cienciateca*.  
<https://cienciateca.com/articulos-de-divulgacion/la-ciencia-inesperada/>
- Keleman, S. (1997). *Anatomía emocional: La estructura de la experiencia somática* (13a ed.). Desclée De Brouwer.
- Mandoki, K. (2008). La Estesis. En K. Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. Siglo XXI. (pg. 91-129).
- Olarte, L. (1997). *Azul clandestino*. Safo XXI.



# Apéndice

## Apéndice A. Links de fragmentos de los videos del proceso de la beca de investigación - creación basada en experiencias sensibles

Fase del Proceso de Creación			
Fase exploratoria (Basada en las Guías)	Fase Creativa	Puesta en Escena	Sentido Relacionado
Fragmento de exploración guía visión <a href="https://youtu.be/x57mYciG1ZA">https://youtu.be/x57mYciG1ZA</a>	Fragmento del proceso visión <a href="https://youtu.be/AgeF1df0qXI">https://youtu.be/AgeF1df0qXI</a>	Fragmento visión, puesta en escena <a href="https://youtu.be/1dSJAu8BP9Q">https://youtu.be/1dSJAu8BP9Q</a>	
Fragmento, exploración guía gusto <a href="https://youtu.be/NjqQAMqEMBI">https://youtu.be/NjqQAMqEMBI</a>	Fragmento proceso gusto <a href="https://youtu.be/18EOdQxATLA">https://youtu.be/18EOdQxATLA</a>	Fragmento gusto, puesta en escena <a href="https://youtu.be/Zz7gh8xZIII">https://youtu.be/Zz7gh8xZIII</a>	
Fragmento, exploración guía tacto <a href="https://youtu.be/qGYREf1C40Q">https://youtu.be/qGYREf1C40Q</a>	Fragmento proceso tacto <a href="https://youtu.be/X8JnFSzARTg">https://youtu.be/X8JnFSzARTg</a>	Fragmento tacto, puesta en escena <a href="https://youtu.be/RnPmTXlsYg0">https://youtu.be/RnPmTXlsYg0</a>	
Fragmento de exploración guía auditiva <a href="https://youtu.be/bAmgCMRotSU">https://youtu.be/bAmgCMRotSU</a>	Fragmento proceso auditivo <a href="https://youtu.be/TgOaZtkr3I">https://youtu.be/TgOaZtkr3I</a>	Fragmento auditivo, puesta en escena <a href="https://youtu.be/-R5bWWTp6ak">https://youtu.be/-R5bWWTp6ak</a>	
Fragmento de exploración guía olfato <a href="https://youtu.be/6v26_P4A_sE">https://youtu.be/6v26_P4A_sE</a>	Fragmento proceso olfato <a href="https://youtu.be/YdogF9_QwM">https://youtu.be/YdogF9_QwM</a>	Fragmento olfato, puesta en escena <a href="https://youtu.be/5loi8Uanf34">https://youtu.be/5loi8Uanf34</a>	
Resultado Final del Proceso Creativo <a href="https://www.youtube.com/watch?v=u0XE8GwtutY&amp;ab_channel=AndreaMolina">https://www.youtube.com/watch?v=u0XE8GwtutY&amp;ab_channel=AndreaMolina</a>			

## Apéndice B.

### Otros materiales audiovisuales

Insumos Creativos para Diana	Audio Surgido en la Exploración de la Guía Auditiva	Conversación sobre la Exploración del Olfato	Conversación sobre Exploración del Gusto
<a href="https://youtu.be/f8z-sssm8">https://youtu.be/f8z-sssm8</a>	<a href="https://soundcloud.com/user-264524943-826126684/audio-fredy-1/s-7Hlqsoatm0p">https://soundcloud.com/user-264524943-826126684/audio-fredy-1/s-7Hlqsoatm0p</a>	<a href="https://soundcloud.com/user-264524943-826126684/conversacion-sobre-exploracion-del-olfato/s-4vfvsm1ilqp">https://soundcloud.com/user-264524943-826126684/conversacion-sobre-exploracion-del-olfato/s-4vfvsm1ilqp</a>	<a href="https://soundcloud.com/user-264524943-826126684/conversacion-sobre-exploracion-del-gusto/s-1o48GEQokxA">https://soundcloud.com/user-264524943-826126684/conversacion-sobre-exploracion-del-gusto/s-1o48GEQokxA</a>

## Apéndice C.

### Videos de los talleres con las poblaciones

Población	Fase Exploratoria	Fase Creativa	Fase del Cierre del Taller
Marruecos	<a href="https://youtu.be/FeXp35fK5WE">https://youtu.be/FeXp35fK5WE</a>	<a href="https://youtu.be/PpMnswosu-Y">https://youtu.be/PpMnswosu-Y</a>	<a href="https://youtu.be/HYtH37tHznw">https://youtu.be/HYtH37tHznw</a>
Mosquera	<a href="https://youtu.be/ljgiqlmWLSM">https://youtu.be/ljgiqlmWLSM</a>	<a href="https://youtu.be/80-kvUqME_U">https://youtu.be/80-kvUqME_U</a>	<a href="https://youtu.be/xhZOAl5aSnYn">https://youtu.be/xhZOAl5aSnYn</a>



# Metodologías de Investigación

## CREACIÓN BASADA EN EXPERIENCIAS SENSIBLES

Esta investigación pretende poner en práctica un diseño metodológico que, de manera posterior, será el punto de partida del proceso creativo, el cual está conformado por cinco guías de exploración sensorial que se han trabajado desde comienzos de 2021, centrada cada una en un sentido -gusto, olfato, oído, tacto y visión- y acompañadas de un instructivo para el orientador. Este material, aunque diseñado con sencillez, encarna todo el acervo conceptual expuesto y pretende además funcionar como detonante en cualquier escenario disciplinar o creativo. Ahora bien, ¿por qué plantearnos un diseño metodológico que esté centrado en la experiencia sensible?. Precisamente, es gracias a la experiencia que hemos tenido bailando en diferentes compañías a lo largo de nuestra formación, que podemos afirmar que, en casi todos estos procesos, nos hemos encontrado con un método de creación que explora el movimiento desde la forma; es decir, que parte de técnicas corporales que han sido impuestas académicamente como el Ballet, Graham, Limón y las diferentes técnicas de danza moderna y contemporánea. Lo anterior no significa que estemos en contra de ninguna técnica corporal, por el contrario, éstas han sido parte fundamental de nuestro proceso formativo.

ISBN: 978-628-7531-98-7



9 786287 531987



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO DISTRITAL  
DE LAS ARTES

