



**NY-gua: Bailarinas, intérpretes-creadoras**

Sistematización del proceso creativo de la obra de danza contemporánea NY-gua para comprender el rol de las intérpretes creadoras en una metodología de creación colectiva

Nubia Yesika Velasquez Rodriguez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciada en Danza

Asesora

María del Pilar Naranjo Rico, Magíster (MSc) en Artes Escénicas con énfasis en Danza

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Educación Básica en Danza

Medellín

2024

---

Cita

(Velasquez Rodriguez, Nubia Y 2024)

---

Referencia

Velasquez Rodriguez, Nubia Y (2024). NY-gua: Bailarinas, intérpretes-creadoras [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)

---



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

### **Dedicatoria**

Esta investigación la dedico a las/los artistas soñadoras que decidieron creer y vivir haciendo lo que aman, especialmente a quienes se proyectan como bailarines y coreógrafas-os profesionales. También la dedico a mí misma, como recordatorio de que todo tiene un tiempo perfecto, y una razón. De que, si realmente queremos algo, todo se va a ir dando para llegar hasta donde nos imaginamos. De que tenemos muchos poderes inexplorados, que cuando decidamos conocernos, escucharnos y creernos, podremos vivir de otra manera.

### **Agradecimientos**

Agradezco a mis primeros maestros de la danza por presentarme este mundo y su diversidad: Andrés Avendaño y Liliana Yanet Correa. A todas las personas que han confiado en mí y han estado presentes en clases, talleres, encuentros, proyectos, creaciones, videos, etc. A los profes y asesores de la UdeA que han estado pendientes de mi carrera. A los maravillosos directores y coreógrafos que nos brindaron de su tiempo, energía y sabiduría durante el proceso: Johans Moreno, Juan Carlos Arroyave, Juan Guillermo Velásquez, Andrés Avendaño. Y por supuesto al equipo NY-gua, especialmente a las intérpretes - creadoras protagonistas de esta investigación, por aceptar ser parte y entregarse completamente a la experiencia:

Cinthya Flórez Ruiz

Katherine Villa Posada

Sara Betancur

Andrés Ovidio

Brayan Rojo

---

## Tabla de contenido

Resumen .....	8
Abstract .....	9
Introducción .....	10
1 Antecedentes .....	13
1.1 Procesos creativos descolonizados.....	13
1.2 Acercamiento a la noción de ser intérprete-creadora. ....	13
1.3 Metodología de creación “Danza creativa” .....	16
2 Justificación.....	17
3 Pregunta de investigación.....	19
4 Objetivos .....	19
4.1 Objetivo general .....	19
4.2 Objetivos específicos.....	19
5 Contexto .....	20
6 Desarrollos Conceptuales .....	24
6.1 La intérprete creadora.....	24
6.2 Metodologías de creación.....	29
7 Metodología .....	38
7.1 Tipo de investigación .....	38
7.2 Enfoque .....	38
7.3 Técnicas.....	38
7.4 Consentimiento informado.....	39
8 Hallazgos .....	40
8.1 Inicio del proceso creativo .....	40
8.2 Surgimiento de la idea y tema de la obra .....	42

---

8.3 Laboratorio y creación (Ensayos) .....	48
8.4 Retrospectiva del proceso creativo y mi rol .....	74
9 Discusión .....	77
9.1 El rol de las intérpretes creadoras en una metodología de creación colectiva, según el proceso creativo de la obra de danza contemporánea NY-gua .....	77
9.2 Dificultades identificadas .....	84
10 Conclusiones .....	86
11 Recomendaciones .....	90
Referencias .....	93
Anexos .....	95

## Lista de tablas

<b>Tabla 1</b> Cronograma del proceso de creación y producción de la obra .....	75
---	----

## Lista de figuras

<b>Figura 1</b> Collage strong dance/2009-2012/Archivo personal .....	14
<b>Figura 2</b> Regalos para papá Noel/2009/Archivo personal .....	15
<b>Figura 3</b> <i>Collage de clases/Danza sexy/ 2018-2023</i> .....	23
<b>Figura 4</b> Collage "Histeria 2013" CDCH3 .....	28
<b>Figura 5</b> Paralelo entre la obra En Kontakthof y NY-gua.....	37
<b>Figura 6</b> Primera exploración.....	50
<b>Figura 7</b> Construyendo/collage de ensayos .....	54
<b>Figura 8</b> Estructura inicial.....	58
<b>Figura 9</b> Sara Betancur exploración.....	65
<b>Figura 10</b> <i>Flyer NY-gua</i> .....	66
<b>Figura 11</b> Ensayo técnico/Casa del teatro de Medellín/ Abril 2023 .....	74
<b>Figura 12</b> Frase NY-gua por Sara Betancur/Fotografía de Esteban Galindo.....	96
<b>Figura 13</b> NY-gua Acto I - Casa del teatro de Medellín 2023 .....	96
<b>Figura 14</b> Momentos NY-gua Acto I/ Casa del teatro de Medellín 2023 .....	98
<b>Figura 15</b> Momentos NY-gua Acto II /Casa del teatro de Medellín 2023/ Archivo personal ....	100
<b>Figura 16</b> Momentos NY-gua acto III /Casa del teatro de Medellín 2023.....	101
<b>Figura 17</b> NY-gua momento final .....	102
<b>Figura 18</b> NY-gua / Agradecimientos 2023 .....	103

### **Siglas, acrónimos y abreviaturas**

<b>UdeA</b>	Universidad de Antioquia
<b>LMA</b>	<i>Laban Movement Analysis</i>
<b>CDCH3</b>	Compañía de Danza Contemporánea H3
<b>TEC</b>	Teatro Experimental de Cali

La utilización de las palabras con terminación en femenino como: Coreógrafa-o, intérpretes-creadoras, director-a, las artistas, bailarinas, y demás que se puedan encontrar durante el texto, incluyen a todas las personas relacionadas con dichos términos sin exclusión por ser hombre u otra posible definición que exista para identificar un ser humano.

## Resumen

Este proyecto de grado se centra en la sistematización de la obra de danza contemporánea NY-gua, la cual se inspira en las diferentes formas de asumirnos mujeres en Antioquia. El objetivo general es comprender las características y particularidades del papel de las intérpretes - creadoras durante el proceso de creación colectiva de esta obra. Además, busca identificar metodologías compositivas en danza que problematizan este rol, con el propósito de hallar estrategias que fortalezcan el desarrollo técnico y psicofísico del artista escénico.

A través de una metodología de investigación cualitativa y una técnica narrativa autobiográfica, se examinan las experiencias y reflexiones de las intérpretes - creadoras en relación directa con el proceso de construcción de la obra. Se destaca la influencia del método creativo de Pina Bausch, el sistema de análisis del movimiento de Rudolf von Laban (LMA), y la metodología de Andrés Avendaño en el desarrollo de esta investigación.

La conclusión principal del proyecto resalta la importancia de la confianza y la disposición física, mental y espiritual como características fundamentales para el desarrollo de un trabajo compositivo colectivo. Se promueve la eliminación de jerarquías, el respeto mutuo y una constante indagación sobre el origen del movimiento y su significado.

Se espera que los hallazgos de este estudio proporcionen orientación y enriquecimiento para artistas interesadas en explorar y comprender más profundamente el concepto de intérprete-creadora en su práctica artística.

*Palabras clave:* Intérprete creadora, creación colectiva, mujeres en Antioquia, metodologías de creación en danza, narración autobiográfica, coreógrafa, directora, intérpretes creadores, coreógrafo, director.

### **Abstract**

This undergraduate project focuses on the systematization of the contemporary dance piece "NY-gua," which draws inspiration from the various ways women perceive themselves in Antioquia. The overall objective is to understand the characteristics of the role of the performing creators during the collective creation process of this piece. Additionally, it seeks to identify compositional methodologies in dance that problematize this role, with the purpose of finding strategies that strengthen the technical and psychophysical development of the performing artist.

Through a qualitative research methodology and an autobiographical narrative technique, the experiences and reflections of the performing creators are examined in direct relation to the creative experience. The influence of Pina Bausch's creative method, Rudolf von Laban's comprehensive system of movement analysis called Laban Movement Analysis (LMA), and Andrés Avendaño's methodology are highlighted in the development of this document.

The main conclusion of the project emphasizes the importance of confidence and physical, mental, and spiritual disposition in the participants, as fundamental characteristics for the development of collective compositional work. It advocates for the elimination of hierarchies, mutual respect, and a constant inquiry into the origin and meaning of movement.

It is expected that the findings of this study will provide guidance and enrichment for artists interested in exploring and comprehending the role of the performing creators more deeply in their artistic practice.

*Keywords:* performing creators, collective creation, women in Antioquia, compositional methodologies in dance, autobiographical narrative technique, choreographer.

---

## Introducción

Desde el año 2011, cuando tomé la decisión de creer en la danza como proyecto de vida, asumí que para lograr tener un flujo de trabajo y de ingresos coherente con la proyección de vida que tenía para la época, especialmente en un departamento como Antioquia, donde los espacios artísticos son limitados y predomina la informalidad laboral en el ámbito cultural, necesitaba prepararme para ser una artista escénica versátil. Esta preparación incluía la capacidad de trabajar con diversas técnicas de danza y contar con una base en actuación y canto, mi gran sueño, lo que me permitiría trabajar de manera constante en distintos formatos y eventos en la ciudad.

Con el paso del tiempo, ese objetivo se fue cumpliendo y logré ser parte de muchos de los escenarios que para la época se estaban dando. Me convertí en una bailarina versátil, con experiencia en campeonatos de danza urbana<sup>1</sup>, festivales de ciudad, musicales navideños, obras de danza contemporánea, eventos corporativos, conciertos y videos musicales con artistas nacionales e internacionales. Incluso llegué a bailar en el Show de las Estrellas<sup>2</sup> con Jorge Barón televisión, considerado el “musical televisivo más antiguo del mundo” (Caicedo, s.f.), produciendo conciertos masivos en diferentes ciudades de Colombia con el fin de promover la paz.

Simultáneo a las experiencias de vida como bailarina, empecé a ejercer como profesora de danza en diferentes academias y grupos del departamento, y a su vez, inicié mi proceso como coreógrafa.

Los mejores encuentros con la oportunidad de crear, se fueron dando dentro de procesos laborales en los que la director-a o coreógrafa-o proponía a los intérpretes explorar, indagar y crear lo que consideraran pertinente para el proyecto. Estar atenta a todo lo que se generaba en el espacio con los compañeros y el equipo creativo siempre me cautivó. Reconocí que la pasión y el deseo que siento por crear en la danza han estado presentes desde mis primeras experiencias y que, a diferencia de otros colegas a quienes les resultaba difícil y molesto proponer formas de movimiento y participar del acto creativo, a mí, por el contrario, era lo que más me emocionaba y motivaba.

Cada proceso creativo en el que participaba, era una oportunidad para reconocer y aprender de las posibles formas de dirigir, estructurar y explorar ideas que luego se convertían en

---

<sup>1</sup> Danza urbana en este escrito hace referencia a las técnicas de danza existentes con los géneros de música urbana

<sup>2</sup> El show de las estrellas es un programa musical de la televisión colombiana, producido, presentado y dirigido por Jorge Barón desde el 24 de mayo de 1969.

coreografías. Las metodologías utilizadas por cada coreógrafa-o eran muy particulares; desde mi perspectiva como aprendiz, percibía que estaban fundamentadas en tres elementos esenciales: las decisiones y dinámicas personales que resuenan en quien lidera o dirige un proceso creativo, la lógica estética y contextual del proyecto, y la técnica o el lenguaje de movimiento elegido.

Toda esta historia me ha permitido reflexionar y construir interrogantes sobre las particularidades y características que debemos cumplir las intérpretes-creadoras, para contribuir con el flujo y desarrollo de las creaciones en danza. Mi deducción hasta ahora, con mi experiencia como intérprete, es que dichas características se van construyendo según el proceso que vive cada artista, dependiendo de con quién trabaja, y cómo se viva la experiencia; mas no se construyen desde los espacios formativos de clases en academias o grupos de danza, tal vez porque el rol de la intérprete-creadora no tiene una única forma de desarrollarse. Para mí, la intérprete creadora nace de una consciencia personal que le permite descubrirse. Y una vez que se reconoce, puede aprovechar los recursos que encuentre en el trayecto de su carrera para beneficio, crecimiento y fortalecimiento de sus habilidades artísticas.

Partiendo de esas reflexiones e interrogantes, y escuchando mi deseo de capacitarme para lograr poner en escena mi visión del mundo a través de la danza, decidí aventurarme en la creación y dirección de la obra de danza contemporánea NY-gua<sup>3</sup>. Un proceso que me sirvió como laboratorio para analizar y profundizar mi curiosidad sobre las posibles maneras de abordar y dirigir un proceso de creación, realizando hallazgos sumamente significativos acerca del papel de las intérpretes-creadoras. Su disposición y receptividad durante el proceso fueron esenciales para transformar y enriquecer la idea creativa inicial.

En consecuencia, el desarrollo de este trabajo se basa en descomponer y registrar la experiencia creativa de la obra de danza contemporánea NY-gua, autogestionada y creada en colaboración con Cinthya Flórez, Katherine Villa, y Sara Betancur, para usarla como objeto de estudio y guía en esta investigación, la cual se pregunta por los métodos de creación en danza que problematizan el rol de la intérprete-creadora, y en cómo estos movilizan el proceso de formación del artista escénico. Si como creadora tengo claridad de cómo guiar a la intérprete, la intérprete

---

<sup>3</sup> NY-gua (su pronunciación es nigua) es la palabra de origen Muisca para reflejo. NY en la lengua chibcha variante Nutabe traduce Agua. WUA o GUA tiene el "OA" que se relaciona con lo Sagrado, el sagrado femenino. En la variante Muisca de la lengua chibcha NYGUA es reflejo entendiendo esto que para el pensamiento ancestral el reflejo se observa en las lagunas y los ríos encontrando en estas variantes el hilo que nos conduce a las aguas sagradas que son la representación del sagrado femenino

podrá asumir su quehacer de una forma efectiva en coherencia con lo solicitado. Esto no solo tendrá como resultado el efecto deseado, sino que también generará el recuerdo de una experiencia particular, formativa y enriquecedora para ambas partes.

Para contribuir al análisis de esta experiencia, mencionaré el trabajo creativo de algunos coreógrafos de la ciudad de Medellín con quienes he tenido la oportunidad de formarme y trabajar. Además, compartiré teorías sobre diferentes metodologías creativas en danza, útiles como herramientas de aprendizaje para quienes busquen capacitarse en dirigir procesos creativos de cualquier índole y se sientan motivadas por la idea de que, a través del arte, se tiene la posibilidad de expresar opiniones y filosofías de vida a su manera.

El hecho de encontrar en el acto creativo la fascinante libertad de transitar mundos en los que puede existir hasta lo inimaginable, nutridos por la creatividad, perspectiva, subjetividad, imaginación, talento y sensibilidad de otros seres, movidos por la misma pasión, me han servido de motor para este trabajo de grado. Con él, completo una importante etapa de mi vida como artista, abriendo paso a nuevos terrenos, con nuevas expectativas y anhelos que guiarán el danzar de esta eterna aprendiz.

*“Hay una vitalidad, una fuerza vital, una energía, que se traduce a través de ti en acción, y como hay un solo tú en todos los tiempos, esta expresión es única. Y si la bloqueas nunca existirá a través de otro medio y se perderá”*

*Martha Graham*

## 1 Antecedentes

### 1.1 Procesos creativos descolonizados

Dentro de los procesos creativos en danza se ha dado una búsqueda por reestructurar las formas de llevar a cabo las relaciones entre bailarines y la coreógrafa-o. Una de las más trascendentales consignadas en la historia del desarrollo de la danza moderna y contemporánea, ha sido el concebir la danza como un acto que se piensa, un acto que involucra otras dimensiones del ser humano, permitiendo la ruptura de las pasadas estructuras de mando donde el cuerpo del bailarín era relegado, sometido, concebido como cuerpo-máquina, cuerpo-robot, sobreentrenado, sin voz ni esencia, obligados a cumplir las órdenes de una sola voz.

Esta ruptura ha sido protagonizada por grandes coreógrafas de la historia de la danza desde los años 60; André Lepecki,<sup>4</sup> expone que el movimiento pensante-coreográfico “se radicalizó con más firmeza y belleza en los trabajos de coreógrafos y bailarines en Europa y en los Estados Unidos, entre la década de los años 70 y los 90” (Lepecki, 2015).

Entre las coreógrafas que menciona Lepecki en su artículo “El cuerpo colonizado”, encuentro pertinente analizar la propuesta de trabajo para bailarines desarrollada por Pina Bausch<sup>5</sup>, de manera que puedan apoyar con la pesquisa sobre las particularidades y características del rol de la intérprete-creadora en procesos creativos. De igual forma considero pertinente rastrear las propuestas de los directores de teatro colombiano que dieron vida al término de “creación colectiva”, y a los artistas de Brasil que desarrollaron el concepto de “procesos colaborativos”, para vislumbrar cómo sus aportes resuenan con las dinámicas generadas en las creaciones de danza de nuestros días.

### 1.2 Acercamiento a la noción de ser intérprete-creadora.

Mi historia oficial como bailarina inició en el grupo *Strong Dance* de Bello en el año 2009. Mi acercamiento con la danza fue a través de la práctica de la técnica de *street dance*, bajo la

---

<sup>4</sup> Teórico de la danza brasileño.

<sup>5</sup> Pina Bausch (1940-2009) Bailarina, coreógrafa y directora alemana considerada una de las máximas representantes y creadoras del género Danza Teatro.

metodología de mi profesora Liliana Yaneth Correa, la cual se basaba en una estructura tradicional donde se establecían claramente las jerarquías: la directora de grupo como la voz principal, el coordinador de grupo como quien asiste y apoya las labores de la directora, y las categorías de grupo por niveles de experiencia o talento: el grupo de proyección, quienes realizaban las muestras y presentaciones en eventos, y el grupo de iniciación, para las personas que empezaban el proceso de formación en danza.

Para ese entonces, con la poca información que tenía sobre el proceso que se vive en una clase de danza, y lo que percibía de mis compañeros en la práctica, entendía que el rol del llamado bailarín era obedecer a las órdenes de la persona que lideraba los encuentros; aprenderme y ejecutar, lo mejor posible, los movimientos que proponían desde el calentamiento, hasta el final de la clase, estar en silencio, atenta y cumplir con las tareas asignadas. En algunas ocasiones, Liliana, la directora, generaba espacios como los campeonatos internos del grupo, motivándonos para que, como estudiantes, creáramos nuestras propias coreografías y viviéramos la experiencia de componer. Gracias a esos espacios, ella logró destacar habilidades en algunos de nosotros como estudiantes, y poco a poco nos brindó la oportunidad de enseñar nuestras pequeñas coreografías en clases para el grupo.

### Figura 1

*Collage strong dance/2009-2012/Archivo personal*



En la medida en que los espacios formativos y laborales se ampliaron, descubrí que existían otras posibles metodologías para la creación, y que la elaboración de las coreografías para un proyecto no es únicamente labor del coreógrafo. Fue en la experiencia laboral como bailarina y actriz para el musical navideño que se hacía en el año 2009 por la Compañía de Galletas Noel S.A.S, donde descubrí que además de cumplir con las exigencias coreográficas y performativas

que exige un proceso como éste para bailarinas, también podía proponer mis ideas de movimiento, y se me permitía buscar maneras de ejecutar las estructuras escénicas propuestas por el director, con base en mi información corporal y sensación personal.

Por ejemplo, en mi primer año como artista para este show, me sentía en desventaja por la falta de formación en técnicas clásicas como ballet y danza contemporánea, pues la mayoría de los bailarines del elenco estaban formados en la Universidad de Antioquia, y comprendían con facilidad los términos que el coreógrafo Andrés Avendaño utilizaba para cada momento del entrenamiento. Muchas veces fui regañada y eliminada de escenas por mi falta de técnica.

Cuando fue el momento de iniciar las presentaciones del show, Andrés se acercaba y me decía que no me preocupara por lo que hacían los demás, que no intentara imitar formas que no conocía mi cuerpo, y que, en vez de ello, reconociera y potenciara los movimientos que más familiares se hacían para mí, y no me diera susto de usarlos en escena. Él destacaba los movimientos en ondas que veía en mi cuerpo, y la facilidad y fuerza con la que movía mi cabello. Andrés fue un guía esencial para saber cómo era la Yesika Intérprete, cómo tenía que enfocar mi energía para salir de la necesidad autoimpuesta de imitar lo que veía que realizaban los demás en escena, para concentrarme en lo que como artista podía realizar desde mi propio cuerpo, confiando en lo que vibraba dentro de mí y podía ser reflejado en la escena. Mis gestos, mi forma de darle vida a los personajes, mi propia manera de convertirme por unos instantes en un hada de la Navidad.

## **Figura 2**

*Regalos para papá Noel/2009/Archivo personal*



Gracias a Andrés, dimensioné un poco sobre lo importante de saber interpretar y aprovechar los espacios de creación que se generan en el proceso y la escena. Es por esto que considero importante consignar, a manera de antecedente, mi experiencia laboral como intérprete-creadora bajo la dirección de Andrés Felipe Avendaño, quien se caracteriza por utilizar una metodología compositiva en danza contemporánea, involucrando la participación de las intérpretes-creadoras, la cual está consignada en su reciente trabajo de grado para la Maestría en Artes de la Universidad de Antioquia (UdeA) llamado "Centaurus", donde reflexiona sobre la pertinencia de una comunicación efectiva entre el director y la intérprete-creadora para lograr crear de manera conjunta.

En su investigación, Andrés menciona la necesidad de que el intérprete tenga características diferentes en su entrenamiento, formación y método de creación. Nos habla de la importancia de comprender tres aspectos esenciales: las capacidades psicomotoras, la atención dirigida y la comprensión de la sensibilidad del cuerpo. Su enfoque principal con la investigación se basa en la búsqueda de caminos posibles para ayudar a las intérpretes a desarrollar sus creaciones de manera singular. Estos aspectos pueden contribuir para la comprensión del proceso que experimentamos en la creación de NY-gua, donde se hacía pertinente el uso de herramientas comunicativas para guiar la exploración y composición de cada intérprete en relación al sentido global de la pieza.

### **1.3 Metodología de creación “Danza creativa”**

Con relación a las estrategias creativas en danza, planteo como antecedente el sistema desarrollado por Rudolf von Laban, denominado como "Danza creativa" y su teoría de análisis de movimiento (LMA), el cual estuvo presente durante el proceso creativo de "NY-gua". Los factores de movimiento que expone sobre peso, tiempo, espacio y flujo, brindaron las herramientas fundamentales para la exploración y la etapa creativa de nuestra obra de danza, sirviendo como guía para la búsqueda honesta de las formas del cuerpo de cada una de las intérpretes-creadoras, para conectar con emociones y generar momentos escénicos coherentes con la narrativa de la obra, en la cual el cuerpo que inicia aparece saturado de órdenes comportamentales, y obligado a vivir dentro de un molde ajeno, pero que poco a poco se va rompiendo para encontrar su lado más salvaje y dar inicio a una nueva etapa.

## 2 Justificación

El deseo de saber y profundizar sobre el rol de la intérprete-creadora en danza surge inicialmente a partir de mi experiencia laboral como bailarina, al estar inmersa en procesos de creación para diferentes formatos escénicos, donde en ocasiones, las funciones de los bailarines eran comprendidas como un cuerpo que aprende unas estructuras de movimiento para presentar en un escenario (lo que en la lógica de esta investigación se denomina como cuerpo-robot), y en otras, el bailarín era considerado como un artista creador esencial para el desarrollo de la puesta en escena del proyecto.

Estas vivencias generaron en mí las siguientes preguntas: ¿Por qué en unos espacios de trabajo artístico como bailarina se puede aportar para la estructura de la composición, y en otros no?, ¿Cuáles formatos se prestan para involucrar las sugerencias y propuestas creativas de parte del elenco de bailarinas de un proyecto?, ¿Cómo llevar a cabo el papel de intérprete creadora en un proceso creativo, cuando no se comprenden cuáles son sus características?, ¿Dónde puedo capacitarme para mejorar mi desempeño como intérprete creadora en danza? Mi motivación para entender cuáles eran las responsabilidades de los bailarines durante la etapa creativa en algunos formatos laborales, era cada vez más intensa. Quería estar preparada para mi vida profesional.

Actualmente, con mi experiencia trabajando como intérprete desde el año 2009, he comprendido que la formación del artista escénico se complementa durante la práctica, gracias a la relación que se genera en el proceso con las directoras y/o coreógrafas, además de la atención que se brinda a los aprendizajes que surgen durante el encuentro con las demás artistas involucradas.

Hoy en día, ejerciendo como coreógrafa en diferentes eventos a nivel nacional e internacional, de pequeño y gran formato, descubro la necesidad de analizar cuál es el rol de la intérprete-creadora y cómo se concibe este término entre las bailarinas, de manera que cuando sea el momento de iniciar un nuevo proceso como coreógrafa, pueda utilizar herramientas de creación que potencien sus habilidades. Me pregunto: ¿Qué tan familiarizadas están las artistas de la danza con el concepto?, ¿Cuál es su percepción cuando se invitan a participar de un acto creativo? ¿Cuáles metodologías pueden utilizarse para potenciar en el artista sus capacidades interpretativas y creativas, de manera que puedan dinamizar y enriquecer la propuesta creativa? ¿Cómo es el rol de las intérpretes-creadoras en un proceso de creación colectiva?

Identifico entonces la pertinencia de enfocar esta investigación en dar respuesta a estos interrogantes, no solo con el fin de mejorar mis habilidades artísticas, creadoras, interpretativas y de dirección para mi vida profesional, sino también como una oportunidad para construir conocimiento sobre el concepto de intérprete-creadora, partiendo de la experiencia vivida con el proceso de montaje de *NY-gua*, de manera que pueda servir para acercar a las artistas interesadas en este rol, y para ampliar la percepción de lo que se considera “ser bailarina” en nuestros días, resaltando las particularidades y características de lo que comprende su quehacer en un proceso de creación en danza, y la importancia de las metodologías y estrategias que presenta la coreógrafa-o y/o la director-a para guiar el proceso.

Por ende, se propone analizar el proceso creativo de *NY-gua* desde un punto de vista narrativo y autobiográfico, como herramienta para el desarrollo de la investigación, dado que esta metodología posibilita capturar la esencia de las experiencias personales, permitiendo una aproximación más íntima y reflexiva a los temas de estudio. Al centrarse en la perspectiva subjetiva, se busca alcanzar una comprensión más profunda de cómo las intérpretes-creadoras en la danza contemporánea entienden y experimentan el proceso creativo y, en el caso específico de *NY-gua*, cómo las mujeres en Antioquia se relacionan con el concepto de "Mujer Salvaje". Esta aproximación también es crucial para analizar y desglosar las estrategias compositivas en la práctica creativa propia, vinculando la teoría con el proceso de manera tangible y significativa.

### **3 Pregunta de investigación**

¿Cómo es el rol de las intérpretes-creadoras en una metodología de creación colectiva, según el proceso creativo de la obra de danza contemporánea NY-gua?

### **4 Objetivos**

#### **4.1 Objetivo general**

Sistematizar el proceso creativo de la obra de danza contemporánea *NY-gua*, para comprender el rol de las intérpretes-creadoras en una metodología de creación colectiva.

#### **4.2 Objetivos específicos**

- Describir el proceso creativo de la obra NY-gua haciendo énfasis en el rol de las intérpretes-creadoras.
- Investigar sobre las características y particularidades del rol de las intérpretes-creadoras expuestas por otros coreógrafos, para relacionarlas con la participación de las intérpretes durante el proceso creativo de NY-gua, identificando herramientas que contribuyan al fortalecimiento técnico y artístico de las participantes.
- Investigar sobre las metodologías de creación en danza que propicien el rol de la intérprete-creadora y cómo éstas movilizan el proceso de formación del artista escénico.

## 5 Contexto

*“Hay que arriesgarse a pensar que todo lo que la cultura nos ha enseñado a creer acerca de la naturaleza de la vida/muerte/vida es falsa y que nuestros instintos tienen razón”*

*Clarissa Pinkola Estés*

### **Los tacones como detonante para la reflexión.**

Los tacones se hacen parte de mi vida cuando decido viajar a Los Ángeles, California, en el año 2014, motivada por la idea de conocer cómo era la vida real de las bailarinas que trabajan en la industria del entretenimiento, o el llamado *show business*. Quería capacitarme en *Hip hop*, *Street dance* y danza contemporánea, con los profesores que, para la época, eran mis favoritos de YouTube y soñaba con recibir sus clases. Cuando hice este sueño realidad, y viajé, me instalé en un mundo completamente diferente al que conocía en Medellín. Estaba lleno de nuevas culturas, cuerpos, mentalidades, y dinámicas. Encontré las audiciones para bailarinas por parte de grandes y reconocidas agencias. Me inscribí para hacerlas y descubrí que el uso de los tacones para las bailarinas era un requerimiento indispensable, así como una presentación personal que reflejaba la personalidad del artista; pues se promovía la idea de que cada participante debía encargarse de la producción de su propia imagen, de manera que logran cautivar al jurado y pudieran ser elegidas para trabajar con la agencia o proyectos específicos.

Estos espacios para audicionar fueron de los momentos más trascendentales en mi carrera. Me llenaron de preguntas y me enfrentaron al reto de definir ¿qué es lo que ofrezco como artista?, ¿cómo con mi cuerpo y mis decisiones sobre él, puedo dar un abrebocas de lo que considero que soy?, y a su vez, identificar posibles estrategias para venderme mejor como artista.

Inmersa en estos escenarios, concluí que, si quería ser parte de esta dinámica en la danza, lo primero que debía hacer era aprender a usar los tacones. Fue entonces cuando encontré a las profesoras para hacerlo e inicié mi proceso. Las primeras clases las sentía muy forzadas. Me estaba obligando a reproducir una forma corporal y unos movimientos que me hacían sentir como una “muñeca en reparación”, mientras aprendía sobre la colocación y alineación que se utiliza como base principal de la técnica, e intentaba ejecutar los esquemas coreográficos lo más natural posible. Todos los cuerpos del salón parecíamos robots; incluso en algunos momentos, la expresión facial que acompañaba los movimientos parecía codificada.

Fue muy complejo para mí empezar a sentir libertad y tranquilidad bailando en tacones, pues el hecho de ponerle al cuerpo ese nuevo elemento implicaba un adecuado control, fortalecimiento y conciencia corporal. Pero poco a poco, logré apropiarme de esta propuesta para mi cuerpo en la danza, y mientras la reconocía y lo entendía, me preguntaba: ¿cómo podría utilizar lo aprendido de técnica en tacones para sumarlo con la información previa de técnicas de danza y movimiento, llenándola de mi percepción y sentir de ser mujer? A su vez, me preguntaba también por los imaginarios colectivos culturales que se tienen sobre los tacones: ¿Por qué van conectados con la sexualidad, sensualidad y empoderamiento? ¿Qué tipo de movimientos y mensajes se transmiten cuando se usan? ¿En qué escenario son requeridos y por qué? Mi motivación para usarlos fue el deseo de ser parte de la gran industria comercial de la danza. Dominarlos era sin duda un requisito para ser profesional en ese contexto de Hollywood.

En el 2016, cuando regresé a mi ciudad, no existían clases para manejarlos. En consecuencia, decidí autogestionar lugares para realizar clases abiertas al público como excusa para entrenar, compartir lo aprendido y poder continuar indagando y mejorando la técnica. Estos lugares de entrenamiento los empecé a abrir y a ofrecer como clases de “Danza sexy” para quienes se interesaran por bailar con tacones, o les llamara la atención la idea de tener un espacio de exploración enfocado en despertar la sensualidad. Sin embargo, en el proceso me encontré con que, en el inconsciente colectivo de las mujeres de esta ciudad, estaban instauradas unas ideas y unos estereotipos sobre lo que es, o cómo debería ser una mujer. Esto me llevó a reconfigurar el enfoque de las clases, haciendo énfasis en crear consciencia de lo valioso que es reconocer, amar y respetar los atributos que tenemos dentro de nuestra individualidad, sin importar que estos no correspondan con los establecidos por la sociedad, y dejar en un segundo plano, el uso de los tacones como una herramienta más dentro de la danza, que sirve como punto de partida para generar diálogos, que nos invitan a reflexionar sobre el imaginario del cuerpo femenino en Antioquia.

En medio de estas reflexiones me encontré con el libro “Mujeres que corren con los lobos”, y es ahí donde se despierta la motivación de poner en movimiento la idea expuesta por la autora, de los procesos que vivimos como humanas para reconectar con la esencia y tener la capacidad de vivir conscientes de las decisiones que se toman en el día a día.

Las preguntas, miedos y deseos que se manifiestan en clase, me han llevado a elaborar una metodología en la que el discurso es esencial para motivar a cada ser, a reconocer sus particularidades y potenciarlas al máximo, buscando que descubran de manera autónoma lo valioso

de acercarse a su estructura corporal, sentir su piel, su olor, la textura de su cabello, su sonrisa y su personalidad. Poder compartir y transmitir esta información, implica una gran responsabilidad dado que ha existido mucha restricción sobre los cuerpos femeninos relacionados con la sensualidad, y bajo la mirada de docente, puedo percibir que muchas mujeres llegan al espacio con miedo de explorar su cuerpo, y salir de las reglas impuestas por sus creencias religiosas, o conservadoras con las que crecieron.

Sus historias, y mi experiencia de vida en la ciudad de Medellín, me conectaron directamente con los relatos del libro, haciéndome imaginar una puesta en escena basada en la representación de la “mujer paisa”, que socialmente debe cumplir con algunos requisitos de “belleza”, tales como: senos y glúteos grandes, cabello rubio y cepillado, figura delgada, dientes alineados y blancos, labios gruesos, pestañas postizas y uñas pintadas. Amable, sumisa, sonriente, cariñosa y elegante. Todo esto acompañado con la pregunta de ¿Cómo compartir a través de la escena, una reflexión sobre la importancia de reconocer y querer el cuerpo que se habita, como territorio principal para existir?

Reconocer y aceptar el cuerpo que se habita, ha sido el tema principal del discurso que he logrado configurar en la metodología que desarrollé para las clases.

Estas clases me han fortalecido como mujer y me invitan a reflexionar con sus historias de vida, sobre las diferentes formas de asumirse mujer en Antioquia, el lugar del cuerpo femenino en esta sociedad y la necesidad de generar estrategias que contribuyan al fortalecimiento del auto reconocimiento y amor propio.

**Figura 3***Collage de clases/Danza sexy/ 2018-2023*

*“El cuerpo es un ser multilingüe. Habla a través de su color y su temperatura, el ardor del reconocimiento, el resplandor del amor, la ceniza del dolor, el calor de la excitación, la frialdad de la desconfianza. Habla a través de su diminuta y constante danza, a veces balanceándose, otras moviéndose con nerviosismo y otras con temblores. Habla a través de los vuelcos del corazón, el desánimo, el abismo central y el renacimiento de la esperanza”.*

*Clarissa Pinkola Estés*

## 6 Desarrollos Conceptuales

### 6.1 La intérprete creadora

En mi experiencia como coreógrafa, he identificado que cada creación está determinada por el contexto (tipo de puesta en escena, duración, cantidad de bailarines, concepto, escenario), la técnica a utilizar (refiriéndome a las herramientas de las técnicas de danza seleccionadas o solicitadas para cada proyecto), y la coreógrafa (su metodología, sensibilidad ante el trabajo con las otras personas, y dominio de lenguajes artísticos para la escena). En este caso, como directora general de la obra, pude tener la libertad de crear la pieza de danza con base en mi idea inicial, junto con las intérpretes creadoras desde un proceso muy cercano, en el cual logré sentirme muy acompañada y motivada. Contar con su profesionalismo y dedicación fue determinante para lograr el resultado final.

Con la experiencia surge la necesidad de investigar sobre el concepto de intérprete-creadora y cómo es concebido en los procesos dancísticos. Es por ello que compartiré algunas de las descripciones que realizan grandes coreógrafos durante las propuestas de creación que han liderado, las cuales amplían la noción sobre lo que compone este concepto.

Una de las coreógrafas más importantes es Pina Bausch, la cual dedicó su carrera a generar un método creativo, (el cual será descrito en profundidad en el siguiente apartado de “Metodologías de creación”) que se destacó por la cercana relación entre las intérpretes y su rol como directora. En su búsqueda de pretextos creativos, las preguntas que compartía en cada ensayo y la exploración que se daba en la búsqueda de respuestas habladas y danzadas por parte de sus bailarinas, fueron el motor de inspiración para componer. “Pina desarrolló un método de trabajo que involucraba a los bailarines en la creación; a partir de preguntas y reflexiones, éstos proponían movimientos, escenas, canciones o gestos que ella iba tejiendo con maestría” (Godínes, 2014, pág. 199). En consecuencia, para Pina era esencial contar con personas capacitadas y dispuestas a responder a sus métodos. “El performer de Pina no solo necesitaba tener capacidades técnicas como bailarín, sino el deseo de experimentar, de enfrentar miedos y la confianza para emprender un viaje lleno de indefiniciones y cuestionamientos” (Godínes, 2014). Como menciona la autora, cualquier persona, cualquier artista, necesita mucha confianza para entregarse a un proceso de esta naturaleza.

Algo que caracteriza a la coreógrafa para propiciar estos espacios es la comprensión y el respeto por los tiempos de cada intérprete para asumir la dinámica de un espacio de creación colectiva. Según la entrevista que comparten en el texto “Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch”, uno de los bailarines que vivió estos procesos, estuvo veintiocho (28) días sin moverse durante los ensayos, tratando de responder a las preguntas asignadas, y resalta el hecho de que Pina solo pasaba por su lado para trabajar con los demás, sin interrumpirle. "Lo importante en el proceso, señalaba Pina, es que los performers respondiesen con aquello que realmente sentían, tardaran un momento o un mes en hacerlo." (Godínes, 2014).

Coreógrafas como Pina Bausch abandonaron la idea de generar coreografías con base en los movimientos que se aprenden en las escuelas de danza, para enfocarse en exponer la humanidad de cada artista con quien podía trabajar. Como lo expone Godínes, (2014), cuando le preguntan a Pina en qué se basa para seleccionar a sus bailarinas, “ella respondía que no estaba interesada en cómo se movían sino en qué los movía, ¿por qué hacer tal o cual movimiento? A fin de cuentas, la pregunta sería ¿por qué bailar?” Por lo tanto, el comprender de dónde nace el movimiento, es una categoría esencial para reconocer al bailarín como intérprete. "lo que vemos en las piezas de Bausch es la transformación del cuerpo clásico del bailarín intérprete en un cuerpo performativo, productor, abierto y capaz de hacer que algo inesperado suceda en la escena” (Godínes, 2014). Con esto, podría afirmar que el desarrollo del intérprete va de la mano con la dirección y guía que se pueda brindar desde la visión y metodología de la coreógrafa-o, director-a, creador-a.

Como lo expone el coreógrafo Andrés Avendaño Suárez, (2023), la ejecución de coreografías pasa a un primer plano cuando el bailarín pierde la intención que le dio vida al movimiento, es decir, en esos casos el artista se queda en lo esquemático. Para Andrés, los impulsos de movimiento generados por las intérpretes creadoras en la etapa de exploración para la creación son los recursos que él utiliza para generar coreografías, que luego, en su repetida ejecución durante los ensayos, se utiliza como herramienta para permitirle a las intérpretes profundizar en el lenguaje, guiado por sus sensaciones, razones y motivaciones internas. En el momento en que las bailarinas se enfocan en realizar la coreografía con su atención puesta solamente en lo técnico (físico), desaparece la labor del intérprete.

Una de las propuestas metodológicas que utiliza para guiar al intérprete en su encuentro, se expone en “Centaurus”: “la estrategia que utilizo es tratar de llegar al armado o estructura general de la pieza lo más rápido posible, para así lograr tener mayor tiempo en que los intérpretes puedan

transitar por esa estructura, jugar con ella y deconstruirla” (Avendaño Suárez, 2023). En el escrito menciona que esta estrategia también se presta para que las intérpretes lleguen a lugares comunes donde pueden aparecer emociones preconcebidas o ficticias. Avendaño cuenta que en ocasiones las intérpretes se aburren, o pierden el interés en el proceso, al sentir que solo están repitiendo un esquema coreográfico. Para Avendaño, la metodología de trabajo creativo que ha logrado configurar, parte de los intérpretes. Para él, es fundamental conocer con quién emprende el proceso, reconocerles y trabajar de la mano, partiendo de las personalidades que los componen, propiciando caminos que fortalezcan la noción de habitar el espacio de una manera funcional y móvil para que empiece a suceder algo. Como él lo dice: “que suceda algo, lo que sea, pero que suceda. Y ello se construye con el tiempo, en un trabajo constante y continuo.” (Avendaño Suárez, 2023)

El concepto de bailarín-intérprete se amplía a medida que la danza se proyecta en nuevos espacios y miradas. De acuerdo con la propuesta de Danza Libre (la cual estará descrita en profundidad en el siguiente apartado de “metodologías de creación”), las virtudes físicas de flexibilidad o formas de movimiento para la escena dejan de ser el foco principal y se da paso a la conexión de las emociones, sensaciones y subjetividades de cada artista como motor para su movimiento.

Se hace pertinente mencionar algunas de las reflexiones que Andrés realiza en su trabajo, sobre particularidades que como intérpretes-creadoras debemos tener presente para nuestro proceso formativo. Una de ellas es el permitirnos ampliar la mirada y descubrir más posibilidades para el proceso de entrenamiento y conocimiento, lo cual lo entiendo como el llamado para nutrir nuestra visión de mundo, no conformarnos con un mismo lugar, invitándonos a pensar en la interdisciplinariedad para ampliar los horizontes. Otro que menciona, el cual me parece que es fundamental, es el reconocer la mente como uno de los elementos más importantes para fortalecer y trabajar. Una mente que pueda conocerse, cuidarse y permitirse vincular en los procesos en donde es vital su participación.

El tema de entrenar la mente, me devuelve unos años en mi memoria, donde fui intérprete creadora para la compañía de danza contemporánea H3 (CDCH3). Andrés Avendaño fue mi director por tres años consecutivos en donde pude ser parte de varias de sus obras. Una de las que más impacto tuvo en mi formación fue “Histeria” (H3 C. d., s.f.). En el proceso de ensayos se hacía énfasis en movimientos técnicos de la danza contemporánea y danza clásica, de los cuales para la época (año 2013) yo no tenía mucha información. Los calentamientos de la primera hora se

enfocaban en desarrollar fuerza y potencia física, para tener un adecuado acondicionamiento para la carga energética y física que significó la obra. Por ejemplo, saltar y entrar al piso con los empeines en cuarta posición para continuar girando, y después levantarse en un gran arco con los empeines apoyados, no era para nada fácil para mi estructura corporal. Las compañeras que me rodearon fueron siempre una gran inspiración para aprender y lograr estar a su nivel. Varias de las intérpretes tenían formación clásica desde pequeñas, y mi fuerte era totalmente opuesto a la estética de las formas clásicas. Con respecto a la razón de la danza que llenaba el movimiento, se nos dejó la tarea de empezar a explorar un solo con base en un concepto específico que nos dieron a cada una. El mío fue: el deseo. Cuando llegó el día para mostrar lo que teníamos hasta el momento construido, me sentía muy nerviosa por que claramente en mi pequeña estructura de movimiento no tenía ningún paso “majestuoso” o “virtuoso” conectado con el lenguaje de la estética clásica, que pensaba yo, era la prioridad para la creación. Observaba a las compañeras y analizaba que, aunque sus formas aparentemente eran grandes, cómodas y muy relacionadas con la estética de ballet y danza contemporánea, en su rostro no pasaba nada, el gesto era muy tímido, en general parecían pensando un orden de movimientos, más no sintiéndolos. Cuando mi turno llegó, recuerdo que uno de los movimientos particulares que surgió de la exploración que realicé, fue mover la parte de la mano derecha, desde la muñeca hasta los dedos, como si temblara mientras recorría mi cuello para luego morderla. Mi estructura de movimiento fue lenta, pequeña y sectorizada en un mismo lugar, no tenía desplazamientos, ni giros, ni saltos. Decidí cerrar mis ojos, y tratar de recrear lo que había sentido cuando me tomé el tiempo de explorar en mi habitación una noche, con una canción que me encantaba en ese entonces. Tenía claro unas calidades de movimiento para el principio y el final, mas no configuré un paso a paso para mi intervención en ese momento. Al finalizar, el director mencionó que por ahí era la búsqueda, que la intención del movimiento parecía estar conectada con algo íntimo particular mío, que se reflejó con mi cuerpo en movimiento.

El entrenamiento mental también estuvo presente durante los encuentros para la creación de la obra. Un ejercicio que Andrés lideró, fue el de mencionar un nombre de alguna intérprete, para que las demás corrieran hasta alcanzarla, y la premisa era que no la podíamos dejar mover, y quien él mencionara, tenía la premisa de no dejarse atrapar, o huir cuando la alcanzaran si era el caso. En un principio todo era como un juego donde se cumple la labor en medio de risas, delicadeza, tranquilidad; hasta que ve la necesidad de aclararnos que el trabajo era “de verdad” y no hacer “como si” la atrapáramos. Después de esa aclaración la energía cambió. Todas nos

convertimos en elefantes enormes para ir a atrapar a quien Andrés mencionara; una vez llegábamos donde esa persona, él nos insistía que no la soltáramos, que aguantáramos. Mientras tanto, le decía a la atrapada que buscara la manera de liberarse. La sensación de tener a todos esos cuerpos encima del tuyo empujándote contra la pared, o rodeándote con fuerza, te obstaculiza la mirada y a veces la respiración, se ejecuta mucha fuerza para retirar los demás cuerpos, y salir de esa mole de personas se convierte en una misión imposible. La sensación de ahogo, de desespero, de impotencia era lo que mencionábamos sentir, cuando conversábamos después del ejercicio. Estas sensaciones, al reconocerlas y vivenciarlas, nos permitían imprimirle vida y honestidad a los momentos escénicos donde eran pertinentes.

#### **Figura 4**

*Collage "Histeria 2013" CDCH3*



*Nota.* Fuente <https://www.companiah3.com/gallery> (Adaptado con imágenes tomadas de la galería de la CDCH3)

En otra ocasión, para la obra llamada “Bastardos” (H3 c. , s.f.), Andrés me dejó la tarea de ponerme el buso con el que llegué al ensayo por 24 horas. La indicación era que no podía quitármelo en ningún momento, y que después le contara mis percepciones y sensaciones. Y así fue. Justo en un día super caluroso y brillante, estuve con el buso de un lugar a otro, sintiendo muchas ganas de quitármelo por momentos, lo cual me confrontaba con mi compromiso y lealtad interna sobre lo acordado. La intención del director en este caso era acercarnos a lo que se siente vivir obligados a cumplir con mandatos que no nos gustan, pero que “debemos” hacer para no ser rechazados y considerados bastardos en la sociedad.

Este tipo de actividades empezaron a crear una base en mí, donde podía comprender que internamente tengo un sinnúmero de recursos disponibles, y que explorarlos me llevaban a disfrutar mucho más el proceso creativo e interpretativo. También fue importante reconocer la memoria de

la emoción que queda en el cuerpo, lo que permite crear como una especie de carpeta de emociones y sensaciones, para darle aún más vida a los momentos de la pieza, sin necesidad de volver a realizar el proceso de la actividad desde el principio cada vez.

Gracias a la CDCH3, se amplió la mirada que tenía encasillada en las posibilidades que brindaba la técnica de *Street Dance* de la cual venía acostumbrada. El entrenamiento enfocado en percibir el grupo, bailar juntos, priorizar la energía que se genera grupal más que la indicación musical para ejecutar una coreografía, me exigía estar con toda la atención puesta en el presente, sintiéndome parte de un gran cuerpo que se moviliza en el espacio. Tener la oportunidad de explorar-me para proponer movimientos y luego observar las decisiones del director sobre cómo tomar las propuestas realizadas por el equipo de intérpretes-creadores para hacerlas parte de una estructura global, me permitió entender que, como artistas, es esencial que nos cuestionemos y empecemos a reconocer nuestra propia voz, nuestro lenguaje, confiando en lo que podemos ofrecer para el proceso conectado con lo que somos, sentimos y pensamos.

## **6.2 Metodologías de creación**

### ***6.2.1 Ruptura de una mirada tradicional de la danza***

En el territorio latinoamericano tenemos un pasado marcado por la llegada de los pueblos de occidente que impusieron en este territorio unas dinámicas socioculturales, políticas, religiosas y económicas particulares, sobre las cuales se ha indagado, criticado y transformado. En el proceso de transformación surge la idea de descolonizar el pensamiento, dando importancia a la necesidad de una búsqueda de identidad y de reconocimiento por las dinámicas intrínsecas del territorio y sus habitantes, que son el resultado de un mestizaje entre indígenas, comunidades africanas y europeas.

El autor José Luis Tahua Garcés dice (Sanabria, 2014):

Escribimos con el cuerpo, con el cuerpo todo escribimos un legado intangible, efímero y a la vez eterno, a su vez, la gramática del cuerpo expone la decadencia de una civilización o de una sociedad. Dentro de los discursos corporales, la danza aparece como

un lenguaje que viaja en el tiempo, pasando de generación en generación a través de códigos transmitidos por clanes cerrados y sociedades tradicionales. (Sanabria, 2014, pág. 145)

La danza es permeada por la historia, las subjetividades intrínsecas de cada época y los cuerpos que le dan vida. Dichos cuerpos buscan nombrarla, clasificarla, resaltarla, monetizarla, transformarla, estudiarla, y organizarla. A medida que pasan los años, se encuentran relatos de personajes importantes, que contribuyeron con la ruptura de una mirada tradicional de la danza. Dando paso a considerarse como un acto que involucra otras dimensiones del ser humano, una actividad que va más allá de la mera ejecución de pasos en relación con la música. Y que no solo se utiliza para presentar ante un público y “entretenerlos”, sino que también, ayuda para la transformación mental, espiritual y física de las personas.

Una propuesta transformadora importante que se dio, fue la de Merce Cunningham con la experimentación en la danza norteamericana y John Cage, uno de los fundadores de *la performance* norteamericana, los cuales “promueven la apertura de las fronteras entre el arte y la vida, conciben un tránsito continuo entre la vida diaria y el escenario, sobre todo, abandonan la idea de representación e integran al azar como elemento creativo” (Godínes, 2014). Con este planteamiento, se amplía la perspectiva escénica de la danza, aparecen nuevos conceptos para las creaciones, pensados desde un lugar cercano a lo que pasa en las vidas y el ambiente que los rodea, así como nuevas estrategias para ampliar el abanico de formas corporales.

*"El movimiento es la esencia de la existencia"*

*Merce Cunningham*

### **6.2.2 Creación colectiva y Procesos Colaborativos**

Si bien, todavía en la actualidad (2024) se pueden observar procesos creativos en danza donde se silencia al bailarín, y se desarrollan los momentos escénicos bajo una sola voz, en nuestro proceso predominó la horizontalidad entre las artistas. Se puede afirmar que nuestra experiencia resonó con aspectos claves que son parte del movimiento teatral colombiano llamado “Creación colectiva”, desarrollado a principios de los años 60 por los maestros Enrique Buenaventura, Fundador del Teatro Experimental de Cali (TEC) y Santiago García Pinzón, actor, dramaturgo y

director teatral del teatro La Candelaria de Bogotá. Un método que nace por el deseo de encontrar una identidad propia en las manifestaciones artísticas, que diera cuenta de las realidades nacionales, generando una metodología y dinámica nueva, caracterizada por ir en contravía de lo que se encontraba establecido en el sistema. Santiago García menciona:

Es una estructura que va de arriba hacia abajo y que va sumando habilidades.

Creo mucho en la función del grupo en el arte, pero muchas artes, como la literatura o la poesía, no se prestan a eso. Incluso en la música es muy difícil encontrar una composición de alta calidad compuesta colectivamente. En la danza y el teatro sí, y curiosamente se aproximan al concepto de invención de las ciencias, que organizan grupos de trabajo alrededor de laboratorios. Y en este sentido lo entendemos en La Candelaria. (Santiago García citado por Avendaño Suárez, 2023, pág. 20)

Otra de las dinámicas compositivas identificadas, que problematizan el rol de la artista como intérprete y creadora, es la de “Proceso colaborativo” que surge en Sao Paulo, Brasil, en los años 90. En el documento titulado “Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica” (Alpízar, 2015), se expone que el enfoque principal de esta expresión es buscar la horizontalidad entre los participantes del espectáculo, permitiendo que cada persona aporte desde su conocimiento, sensibilidad y talento a la obra en construcción. Con esto, se eliminan las categorías o jerarquías establecidas en la estructura tradicional del teatro. El texto menciona algunos de los beneficios que esta dinámica puede brindar a los participantes, como:

Estimulan al máximo el potencial artístico de cada sujeto involucrado en el proceso de creación de la obra teatral, respetando sus funciones artísticas específicas y, al mismo tiempo, estimulando la permeabilidad creativa entre todos. Constituye un modo de trabajo en el que no hay una rigidez metodológica contenida en las experiencias que se realizan sobre la protección de la expresión. Lo que hay es un propósito de valores que

permean las prácticas de diversos grupos, que de ahí conforman sus experimentos procedimentales. (Alpízar, 2015, pág. 63)

A pesar de que en la danza se han realizado procesos que han buscado esa horizontalidad, aún se sigue resaltando la presencia del director, según la reflexión realizada por Avendaño Suárez (2023) sobre la propuesta de los procesos colaborativos en su trabajo de grado "Centaurus":

Es importante desarrollar una continua revisión y reevaluación, pues el rol del director se ve matizado en territorios que pueden estar minados por fricciones, pero éste finalmente entrará a hacer una diagramación y edición de las propuestas que surjan en el proceso colaborativo entre los compañeros. (Pag 21)

Por otra parte, cabe mencionar que, así como estos procesos generan beneficios para los artistas, también se requiere de unas características específicas en cada persona para lograr que se lleven a cabo. Juan Fernando Vanegas, director de "*El Pulpo teatro físico*", entrevistado por Andrés Avendaño, menciona que "características como la proactividad, el entrenamiento continuo o la atención al detalle del movimiento, son fundamentales para el trabajo en colectivo". (Vanegas, 2022 citado por Avendaño Suárez, 2023, pág. 54)

Es entonces importante para los procesos colaborativos, o creaciones colectivas en danza, que los participantes tengan la disposición y el deseo de vincularse a la experiencia creativa, conscientes del papel que cumplen en el desarrollo de la misma, reconozcan los espacios que se generan bajo esta mirada para su participación, y puedan enriquecer la propuesta junto con el grupo de trabajo en cada caso.

### ***6.2.3 Rudolf von Laban y la danza libre.***

La Danza Creativa, también conocida como danza expresiva, danza libre, o danza educativa moderna, fue un sistema educativo desarrollado por Rudolf von Laban en el año 1938, relacionado

con los aspectos artísticos pedagógicos y filosóficos del movimiento y la enseñanza de la danza. Este sistema propone la exploración de nuevos conceptos que buscan reflexionar sobre la forma en que se puede concebir el movimiento, permitiendo al individuo la libertad de reconocer sus posibilidades corporales, creativas y emocionales, al descubrir por sí solo su propia técnica, sus formas, y la creación de su propio lenguaje. Un “Proceso que contribuye al dominio corporal y al desarrollo de la auto independencia.” (Thamers, 2021). En el libro “Danza educativa moderna” se expone:

En tiempos pasados la técnica de la danza se adaptaba a las necesidades prácticas de las actuaciones, y es solo en nuestra época que ciertas partes de esta técnica se han aplicado a otros campos de la actividad humana. La importancia de una forma y un nuevo espíritu de la educación del movimiento en nuestra época es evidente en más de un aspecto. (Rudolf, 1994, pág. 21)

Uno de los principios fundamentales de la danza creativa es iniciar las secuencias de movimiento inspiradas en cualquier elemento del entorno o desde una experiencia sensorial, un olor, un paisaje, una textura, un sonido, un sabor, una palabra, un recuerdo, un dibujo, una emoción. Lograr que el individuo comprenda y se familiarice con el uso de estas herramientas, promueve el fortalecimiento de las habilidades comunicativas, creativas, expresivas y espirituales del ser. Laban afirma que "Gracias a la danza el hombre adquiere conciencia de los fenómenos físicos y espirituales y aumenta su poder de concienciación y de comunicación" (Thamers, 2021). Además, defiende el movimiento como un arte fundamental por el que se educa la integridad del ser como unidad sensitiva, emocional e intelectual.

En la danza creativa el uso de la música se considera como una herramienta de apoyo que puede permitirle a las personas identificar contrastes y matices, proponer nuevos caminos de exploración sonora desde el uso de su cuerpo, pero también podría condicionar el flujo de su movimiento. Es recomendable utilizar varios géneros musicales.

Laban amplía los conceptos de factores de movimiento como los accidentes naturales de peso, tiempo, espacio, y flujo que activan el movimiento, afirmando que para lograr destreza en la

danza se debe dominar: “la energía muscular, la velocidad de las acciones, la extensión de los movimientos por determinadas sendas espaciales, incluyendo la multiplicidad de direcciones refiriéndose a la presencia corporal en el espacio, la kinesfera y las diversas posibilidades de combinación”. (pág. 98)

Estos factores de movimiento, brindaron las herramientas fundamentales para la exploración y la etapa creativa de la obra. Con el dominio de estos conceptos básicos, más la indagación personal de lo que significa el movimiento para cada una de las intérpretes creadoras, se lograron estructurar varios momentos escénicos, los cuales inicialmente estaban sueltos, sin un hilo conductor, pero con matices y calidades de movimiento claras, las cuales posteriormente facilitaron la construcción de la obra.

*“...Escuchemos los latidos de nuestro corazón, el susurro y el murmullo de nuestra propia sangre”*

*Mary Whitman*

#### **6.2.4 Pina Bausch y sus métodos**

En la búsqueda de estrategias compositivas para la danza, me encuentro con el trabajo de tesis doctoral de Gloria Luz Godínes Rivas “Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch” (Godínes, 2014) donde analiza la vida artística de la coreógrafa Pina Bausch, y hace una amplia descripción del proceso creativo durante su carrera. La autora comparte fragmentos de entrevistas que se realizaron a Pina y algunos bailarines que vivieron el proceso creativo junto a ella. Leyéndola, encontré información valiosa sobre los métodos que la coreógrafa desarrolló para promover la intención de movimiento en los bailarines con los que ha trabajado, y reconocí estrategias que ella utilizó para construir sus piezas.

Es importante mencionar que fue una coreógrafa destacada por su profunda atención a los comportamientos y gestos de las personas en su día a día. Su actitud como espectadora de la vida le permitió desarrollar una sensibilidad extraordinaria para la lectura de las personas a través del cuerpo.

En la Folkwang School, Pina aprendió a valorar el movimiento individual sin descuidar las bases de la técnica. La idea era romper la superficie de las poses clásicas,

enfaticando en la experiencia corporal de manera personal, se trataba de evocar los gestos y las emociones que originan los movimientos, en vez de repetir las poses vacías de intenciones o significados. (Godínes, 2014)

Para lograr guiar a los bailarines de manera que sus movimientos se llenaran de verdad y honestidad, “Pina llevaba consigo preguntas, palabras, frases que lanzaba desde su cuaderno a la sala de ensayos para que los bailarines improvisasen. Pina observaba y escribía las respuestas de los *performers*” (Godínes, 2014, pág. 140). La artista utilizaba más de 200 preguntas para buscar la respuesta en los ensayos con los bailarines, algunas de carácter personal, llevándolos a recordar episodios de sus vidas, como la niñez.

Un ejemplo de la escritura de pina utilizada para la creación de la pieza “Walzer (1982), expuesto por la autora es:

Tener miedo de extrañar algo.

Mirar un objeto con mala intención.

Perdonar.

Exhalar.

Alguna cosa con vergüenza.

Algún pequeño gesto que haces cuando tienes la piel de gallina.

Vamos.

Algo que necesitas para sobrevivir -pensando en que seas capaz de ayudarte a ti mismo.

Hay -Hago eso para nada (Bausch 2012 [1982] citado por (Godínes, 2014)

En el análisis que realiza Gloria Rivas de la obra de Pina llamada: *En Kontakthof*, menciona que en la pieza “se muestran los roles, conflictos y diferencias entre los géneros a través del

lenguaje gestual. Es interesante destacar que el movimiento coreográfico se desarrolla a través de caricias, empujones, tropiezos y batallas entre parejas” (Godínes, 2014). Esta escena en donde se ve una bailarina rodeada de hombres que tocan su cuerpo, es descrita por Godínes (2014) como una escena basada en la repetición de los mismos gestos por parte de doce hombres alrededor de la mujer, generando una relación entre manipulación y violencia del cuerpo, conectada con una crítica hacia la apropiación de los otros por lo que no les pertenece y la creencia de que el cuerpo femenino ante los otros se puede criticar, moldear, manipular, abusar.

Este trabajo resuena con la escena que creamos para NY-gua,<sup>6</sup> donde Sara era manipulada por las intérpretes, armando su cuerpo, obligándola a mantener una postura “perfecta”. Como se ilustra en la **Figura 5**

En el proceso creativo identificado de Pina, se resalta el uso del gesto de manera repetitiva y la fragmentación de los bloques danzados. Es decir, ordenar las estructuras de movimiento que Pina construyó partiendo de las propuestas de movimiento en los laboratorios de improvisación, de manera aleatoria, sin necesidad de que sean dependientes la una de la otra.

Tal como lo menciona Gódines (2014):

La estructura fragmentaria sin una línea narrativa o de micro narrativas individuales, como las llama Galhós, caracteriza sus puestas en escena fragmentos escénicos que se organizan según una lógica que no es fácil entender, antes bien se perciben preguntas, inquietudes, sensaciones con las cuales hay que salir del teatro y colocarse entonces en la posición de público activo, emancipado, asumiendo la tarea de interpretar aquella puesta en escena, o en el mejor de los casos, asumiendo la tarea de interpretar el mundo. La inestabilidad de sus puestas en escena, creadas mediante la repetición y la fragmentación, da cuenta de nuestro propio mundo asechado por diferentes desigualdades y disimetrías. (Godínes, 2014)

---

<sup>6</sup> Descrita en el capítulo de hallazgos “descripción del proceso creativo” y también en Anexo 1 “Descripción de la Obra”

Es importante reconocer que existen varias formas de componer una pieza uniendo el material que surge de la etapa investigativa. Pina, según lo expone Godínez en su escrito, no veía la necesidad de conectar un momento escénico con otro en algunas obras.

### Figura 5

*Paralelo entre la obra En Kontakthof y NY-gua*



Fig. 2 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.  
Nazarteh Panadero y conjunto  
Fot. Guy Delhaye

*Nota.* Adaptado de la figura 2 del libro *Cuerpo- efectos escénicos y literario, Pina Bausch*, página 89 con el registro personal de *NY-gua* tomado por Juan Sebastián Pineda, 2023.

## 7 Metodología

### 7.1 Tipo de investigación

El tipo de investigación utilizado para el desarrollo de este proyecto es conocido como investigación cualitativa, basada en la técnica de narrativa autobiográfica. En esta metodología, se permite a la investigadora convertir su historia de vida en un discurso donde se narra a sí misma, organizando de manera creativa y sensible la información, ideas y conocimiento provenientes de su análisis del mundo del que forma parte, sus memorias, pensamientos, reflexiones y conversaciones interiores y con los demás. En este formato, impera la perspectiva, el rol y la singularidad de quien investiga, así como sus experiencias y vivencias.

En el texto “*Metodologías narrativas en educación*”, se expone que este método de investigación “representa los instrumentos con los que es posible reinterpretar y re proyectar la sociedad contemporánea a partir de las ‘nuevas’ categorías del cambio y de la experiencia propias de la posmodernidad” (Rodríguez, 2019).

### 7.2 Enfoque

Se trata de un enfoque fenomenológico que surge de la necesidad de comprender el rol de las intérpretes-creadoras en el proceso creativo en la danza contemporánea, y la identidad femenina en Antioquia desde una perspectiva intrínsecamente personal y colectiva. Motivado por la idea de la “Mujer Salvaje” presentada en el libro de Clarissa Pinkola Estés (1998), este estudio se sumerge en las vivencias individuales, empleándolas como un medio para investigar y comprender estas complejas temáticas. La relevancia de este enfoque reside en la creencia de que la introspección y las narrativas personales ofrecen una comprensión más rica y matizada de los temas a investigar.

### 7.3 Técnicas

Para componer este discurso, que combina momentos de mi experiencia formativa como artista y percepciones del mundo del que formo parte, junto con el análisis de la práctica de la experiencia creativa de la obra de danza contemporánea *NY-gua*, utilicé de manera permanente las

---

siguientes herramientas de recolección de datos: relato autobiográfico, entrevista estructurada, conversaciones, lluvia de ideas, bitácora, diario de campo, registro de videos de ensayo, testimonios de asesores invitados, vida personal de las intérpretes y propia, así como la revisión documental de diferentes fuentes.

- **Diarios de Campo:** Éstos se emplearon para capturar pensamientos, reflexiones y experiencias personales en tiempo real. Este método facilita una introspección profunda y continua, esencial para comprender las dinámicas internas del proceso creativo y la identidad personal.
- **Entrevistas:** Las entrevistas con las intérpretes creadoras Cinthya Flores, Katherine Villa y Sara Betancur, brindaron perspectivas valiosas y diversas. Estas conversaciones permitieron explorar cómo los conceptos estudiados resuenan y difieren entre individuos, proporcionando una comprensión más rica de los temas.
- **Análisis Temático de Datos Cualitativos:** Los datos recopilados a través de entrevistas y diarios de campo fueron analizados para identificar patrones, temas y conexiones. Este análisis temático se centró en entender cómo las experiencias personales se relacionan con los conceptos de estudio.
- **Reflexión y Síntesis:** Los hallazgos fueron integrados en una reflexión que vinculó las experiencias personales con los objetivos más amplios del estudio. Esta síntesis buscó ofrecer una comprensión profunda y crítica de los temas, enfatizando en la importancia de la experiencia personal y las respuestas a los interrogantes mencionados en el documento.

#### **7.4 Consentimiento informado**

Para adjuntar y exponer la información brindada por las artistas invitadas, este estudio se adhirió a principios éticos estrictos, respetando la confidencialidad y la dignidad de las participantes. La información se maneja con cuidado y respeto, asegurando un proceso de investigación consciente. Por lo tanto, se realiza un consentimiento informado donde se evidencia la autorización de las participantes<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Se adjuntan en el link del Anexo 7

## 8 Hallazgos

### 8.1 Inicio del proceso creativo

*“...el que no sabe aullar no encontrará su manada...”*

*Charles Simic*

#### **Breve historia del encuentro del elenco para NY-gua**

Las reflexiones de las situaciones que experimenté en clases, las conversaciones, y la lectura del libro mencionado anteriormente, “Mujeres que corren con los lobos”, incrementaron mi deseo de vivir la experiencia de dirigir una puesta en escena, donde se integrase el proceso que he vivido en el laboratorio de danza sexy, con las herramientas de la danza contemporánea y algunos elementos de la técnica en tacones. El momento por fin se da, gracias a Johans Moreno<sup>8</sup>, director de la compañía “Al paso escénico”, quien me invitó a presentar una pieza de mi trabajo como coreógrafa en la Semana de la Danza. Esta celebración se realiza en el teatro Casa Danza, en el barrio Prado (Medellín), durante el mes de abril.

Con esta invitación en mente, inicié contactando a las personas ideales para el elenco como intérpretes-creadoras: Katherine Villa y Cinthya Flórez, grandes artistas de la ciudad, Licenciadas en Danza de la UdeA y destacadas en el país por su gran experiencia, versatilidad y talento como intérpretes y docentes. Con ellas he tenido la oportunidad de compartir procesos laborales y formativos, encontrando valiosos lazos de amistad que nos han llevado a conversar, explorar, trabajar y pensar, en el rol de la mujer actualmente en Medellín.

Al aceptar la propuesta, y estar dispuestas a emprender este proceso creativo, iniciamos programando un encuentro para conversar y ampliar la idea inicial. La conversación partió desde la coincidencia de encontrarnos en un momento de la carrera artística con el deseo de ser parte de una obra de danza en la cual, cada una pudiera permitirse un espacio escénico para sorprenderse, habitarse, bailarse y retarse. Mi propuesta entonces fue pensarnos el papel de los cuerpos femeninos

---

<sup>8</sup> director de la compañía de danza contemporánea “Al paso escénico”, coreógrafo y bailarín de la ciudad de Medellín. Docente de la UDEA

en nuestra ciudad y relacionarlo con la experiencia personal que hasta ahora habíamos vivido sobre la construcción del ser: ¿A que nos enfrentamos? ¿Qué decisiones tomamos? ¿Por qué?

Se desató una lluvia de ideas donde compartimos opiniones y referentes sobre lo que percibimos de la cultura antioqueña, la construcción de cuerpo femenino en la cultura paisa, la cosificación de la mujer, la abundancia de las cirugías plásticas y todo lo relacionado actualmente con las redes sociales. Mencionamos la relación de la mujer con la luna, los ciclos menstruales y todo el estigma creado a su alrededor, el útero como memoria, el ciclo de la vida-muerte-vida (mencionado en el libro), la importancia de la sororidad, entre otros temas. Técnicamente sobre danza, hablamos de tipos de movimiento, puesta en escena, posibles elementos, sonidos, sensaciones y texturas. Les compartí mi propuesta de realizar la pieza de danza integrando música en vivo, un instrumento y una voz; también en lo interesante que sería enfocarnos en bailar conectadas por la sensación energética de la presencia de la otra, y por los sonidos y texturas que brinda la respiración. Les hablé de mi deseo de integrar los tacones como símbolo de la influencia de la sociedad sobre los cuerpos, y de retirarlos en escena para reforzar la idea de que, sin ellos, también podemos ser sexys y poderosas.

Comenzamos a filtrar cada vez más las ideas y las preguntas sobre las cuales queríamos indagar. Cinthya se interesó por el útero, junto con la idea de placer y dolor; Katherine por la luna; y yo, continuaba pensando en las mujeres transformadas físicamente sometidas a procesos quirúrgicos por la búsqueda de un prototipo específico.

Para contar con música en vivo que acompañara esta puesta en escena, fue pertinente convocar dos personas con las que he podido trabajar anteriormente y me han expresado su interés por unirse a proyectos con bailarines y actores. Ellos son: Sara Betancur, cantante y actriz de la ciudad de Medellín, colega y amiga, con una historia de vida llena de lineamientos e ideales de belleza, los cuales le han dificultado aceptarse, amarse y presentarse ante el mundo tranquila. Desde su nacimiento se ha visto sometida a conductas de disciplina mienta que la han llevado a procesos quirúrgicos, dietas extremas, depresiones y demás consecuencias ocasionadas por la presión familiar de parte de madre, padre, hermanos y hermana. Ella, más que nadie, se sintió inmediatamente conectada con la idea de ser parte de esta propuesta escénica. Contar con su potente voz, presencia y talento se convirtió en un apoyo esencial para la construcción de la obra. Sara, al compartirnos parte de su historia, nos inspiró para darle más sentido a la narrativa que estábamos buscando crear.

Para la música, contamos con la presencia, magia y talento de Andrés Ovidio, chelista graduado de la UdeA, quien comparte el deseo de trabajar con otras manifestaciones artísticas y, en este caso, tener la experiencia de trabajar con bailarinas, era su principal motivación. Andrés, desde su experiencia de vida, perspectiva y subjetividades sobre la cultura antioqueña, además de su experiencia con el chelo, fue de gran ayuda para generar las atmosferas deseadas en cada momento de nuestra obra.

## **8.2 Surgimiento de la idea y tema de la obra**

### **8.2.1 “Mujer salvaje”**

El concepto que nos permitió encontrar una ruta para iniciar nuestra aventura creativa fue el de “Mujer Salvaje”, descrito en el libro “Mujeres que corren con los lobos”, por la doctora Clarissa Pinkola Estés, psicoanalista Junguiana, reconocida internacionalmente como especialista, poeta, contadora y guardiana de antiguos cuentos de la tradición latinoamericana. Su propósito es “despatologizar la naturaleza instintiva integral y demostrar sus nexos espirituales y esencialmente psíquicos con el mundo natural” (Estés, 1998).

El término “salvaje”, como lo explica la autora, está asociado al sentido original que significa vivir una existencia natural, en la que se posee una integridad innata y unos límites saludables. Estés también afirma que las palabras “mujer” y “salvaje” hacen que las mujeres recuerden quiénes son y qué es lo que se proponen. En sus palabras:

Todos sentimos el anhelo de lo salvaje. Y este anhelo tiene muy pocos antídotos culturalmente aceptados. Nos han enseñado a avergonzarnos de este deseo. Nos hemos dejado el cabello largo y con él ocultamos nuestros sentimientos. Pero la sombra de la Mujer Salvaje acecha todavía a nuestra espalda de día y de noche. Donde quiera que estemos, la sombra que trota detrás de nosotros tiene sin duda cuatro patas. (Estés, 1998)

La doctora Estés (1998) se encarga de analizar el concepto de lo que como humanos, y específicamente en un cuerpo femenino, tenemos y desconocemos. Brinda por medio de sus relatos la comprensión del universo del mundo interior y el acceso a éste, fortaleciendo la conciencia, además de ejemplificar posibles situaciones que se viven cotidianamente, con la intención de que el lector pueda identificarse y reflexionar sobre las decisiones que se toman en una situación particular. La descripción que realiza sobre “Mujer Salvaje” ha sido de gran inspiración:

¿Qué es la Mujer Salvaje? Desde el punto de vista de la psicología arquetípica y también de las antiguas tradiciones, ella es el alma femenina. Pero es algo más; es el origen de lo femenino. Es todo lo que pertenece al instinto, a los mundos visibles y ocultos... es la base. Todas recibimos de ella una resplandeciente célula que contiene todos los instintos y los saberes necesarios para nuestras vidas. ... Es la fuerza Vida/Muerte/Vida, es la incubadora. Es la intuición, es la visionaria, la que sabe escuchar, es el corazón leal”. (Estés, 1998)

¿Cómo creemos que tenemos nuestra Mujer Salvaje? ¿Será que sí la conocemos? ¿Qué es lo que la tiene domesticada? De estos interrogantes seleccionamos motivos para la exploración del movimiento. Cada intérprete decidió compartir los pensamientos sobre los cuales quería empezar a explorar y bailar.

## ***8.2.2 Mujeres en Antioquia***

*“... ¿a qué tengo hoy que dar más muerte para generar más vida?”*

*Clarissa Pinkola Estés*

### **8.2.2.1 Influencias culturales como insumo creativo**

En mi experiencia de vida, he cuestionado la lista de tareas que me presenta la cultura antioqueña para ser mujer. He tenido etapas de confusión, aburrimiento, temor y cansancio, por no

saber cuál camino elegir para lograr transitar. Una de las principales influencias para el desarrollo de dicha lista, sin duda, ha sido la presencia de la familia y sus métodos de crianza. Mi padre, por ejemplo, cuando me encontraba jugando por la cuadra con los vecinos, siempre me repetía que “las mujeres no son para andar la calle, son para estar en la casa”. Mi mamá, cuando yo tenía entre 8 y 12 años, quería continuar poniéndome vestidos (ella preparaba la ropa que debía ponerme todos los días), los cuales me hacían sentir muy incómoda y restringida al usarlos. Siempre quería estar corriendo y sentándome en cualquier terreno, de cualquier manera, para compartir con mis amigos, y mi madre siempre que me veía, me gritaba: “¡síntese bien!”.

En la adolescencia, cuando todas mis amigas y mis primas iniciaron sus vidas amorosas, pensaba: “¿Acaso encontrar un hombre como pareja, para formar un hogar y tener hijos es la única posibilidad?”. En mi familia al parecer sí; todas las tías comentaban sobre ese orden “lógico” de la vida, haciéndome creer que esa debería ser mi tarea, tal cual mis primas lo habían hecho. Cuando estaba terminando el colegio, en el 2008, antes de considerar la danza como mi profesión definitiva, tenía en mi imaginario la idea de estudiar odontología, tener un consultorio, y ahorrar para lograr ponerme glúteos, anhelando verme como las mujeres que encontraba en las discotecas del barrio Antioquia cuando salía con mis amigas. Siempre me impresionaba con los cuerpos que tenían, sus atuendos y cabellos “impecables y perfectos”. Como lo dicen las autoras María Ramírez y Ana María Rodríguez, “Medellín es una ciudad de culto a la moda y al cuerpo. En todas partes se vislumbra la existencia de prototipos de belleza femenina, a los que todas las mujeres paisas buscan parecerse” (Ramírez Gómez, 2014). En muchas ocasiones, sentía que no podía usar vestidos porque no tenía el cuerpo como esas mujeres, y hasta llegué a pensar que tenía que alcanzar determinada edad para que mi cuerpo se desarrollara de esa manera. Me sentía fea, diminuta y pensaba que mi aspecto era poco interesante.

En el año 2009, cuando inicié mi formación dancística, escuchaba comentarios de algunas bailarinas planeando realizar una cirugía plástica para aumentar el tamaño de sus senos y poder trabajar en discotecas; de hecho, algunas chicas mencionaron que la discoteca les prestaba el dinero para realizarlo, y que ellas podrían pagarlo con sus noches de trabajo. Con el pasar del tiempo, empecé a formarme en técnicas como ballet y danza contemporánea, las cuales fueron transformando mi estructura corporal: bajé de peso, mis senos se redujeron, percibía mis piernas y brazos con una nueva consciencia, mi abdomen y espalda se hicieron más fuertes, y mi cuerpo adoptó un nuevo porte, una nueva colocación y uso.

### 8.2.2.2 El narcotráfico

En el barrio donde crecí, algunas de mis mejores amigas estaban buscando definir qué estudiar y en qué enfocar su vida. Algunas de ellas se decidieron por la labor de encontrar un hombre que tuviera dinero para acceder a todo lo que quisieran a cambio de aparentar ser su novia, o su “mujer” (como es común decirlo). Una de ellas encontró una propuesta laboral para irse a República Dominicana a trabajar desnudándose en un casino, el cual tenía prohibido el contacto de los clientes con las mujeres que trabajan allí, por lo que, según mi amiga, era muy seguro y tranquilo. Ellas tenían un cuerpo que, ante mis ojos, era precioso, pero decidieron transformarlo y operarse. El único objetivo era lograr ser más “llamativas y atractivas” para conseguir lo que buscaban en ese estilo de vida. Un panorama que está directamente relacionado con la cultura del narcotráfico presente en el territorio.

Rendón Nuño, 2012, aseguró:

Esta ciudad hasta hace poco fue el foco del desarrollo de guerras armadas e ideológicas que dieron paso a un marcado afán de las jóvenes generaciones por la obtención de “dinero fácil”, como herencia de la época del narcotráfico liderada por Pablo Escobar. (como se citó en (Ramírez Gómez, 2014)

El narcotráfico ha influenciado las ideas que se gestan del papel de la mujer y su cuerpo en Antioquia, dado que es común que sus principales actores, llamados “narcos”, utilicen la presencia de la mujer como un objeto de lujo que se puede utilizar para demostrar el nivel económico, de estatus, de control y posesión. Si bien, el objetivo de esta investigación no es profundizar en todo lo que el mundo Narco ha ocasionado en el departamento y país completo, sí es importante mencionar el término de “narcoestética” relacionado con las características que se marcan para el cuerpo femenino (voluptuoso, exagerado, materializado), ya que la información obtenida fue parte de la exploración que realicé para la definición de la intención de movimiento y presencia escénica de mi personaje en la obra.

En el artículo “narcoestética en Colombia: entre la vanidad y el delito. Una aproximación compleja” (Andrade Salazar, 2017), mencionan que la inconformidad con la apariencia física, los problemas psicológicos y familiares, se consideran motivación para que las mujeres busquen acercarse a los narcos, quienes con su fluidez económica pueden asumir los costos de las cirugías plásticas que anhelan tener. En otros casos, las mujeres pueden aceptar los procesos quirúrgicos solo por complacer y obedecer las órdenes del narcotraficante con quien estén, asumiendo el hecho como un acto que asegura la atención y aceptación de los otros, además de la relación entre voluptuosidad y poder.

Adriana Cobo, (como se citó en Rincón, 2013) define la narcoestética como “ostentosa, exagerada, desproporcionada y cargada de símbolos que buscan dar estatus y legitimar la violencia”. Rincón, (2013), por su parte, escribe:

“La narcoestética está hecha de la exageración, lo grande, lo ruidoso, lo estridente, la ostentación: una estética popular que se expresa en objetos, armas, autos, modas y arquitectura; exhibicionismo del dinero; el poder de la abundancia propia de quien no ha tenido nada; el poder de exhibir que se muestra en autos, viviendas, mujeres y joyas.” (Rincón, 2013)

### **8.2.2.3 El Ángel del Hogar y la Matrona Paisa**

Continuando la pesquisa sobre el origen de los prototipos de belleza tan arraigados en la cultura antioqueña, me encuentro con la autora Diana Carolina Mejía Chaverra, quien expone en su investigación para la Maestría en Sociología de la UdeA, en el año 2017, algunos cambios en la construcción del ideal arquetípico de la mujer en Medellín.

Su enfoque principal son los arquetipos denominados como: “El Ángel del Hogar y la Matrona Paisa”. Mejía Chaverra (2017) cuenta que durante la mayor parte del siglo XIX imperó “el ángel del hogar” como modelo de disciplinamiento femenino. Éste fue amalgamándose con el de “matrona paisa” a principios del siglo XX, “un modelo más funcional para una ciudad en proyecto de modernización, y que sería el que terminaría imponiéndose luego de una larga

coexistencia” (Mejía Chaverra, 2017). Resumiendo lo descrito por Mejía, el arquetipo del ángel del hogar se remite al siglo XVIII – XIX, en la Europa Occidental, producto del capitalismo liberal burgués donde, sin importar las condiciones económicas o clase social, se desarrollaban estrategias para instaurar modelos de conducta a través de las escuelas, las iglesias, los curas, y textos descriptivos con órdenes de conducta para las mujeres, entre otros.

En el artículo “La mujer en Antioquia” (Burgos, 1922 p 551) citado en (Mejía Chaverra, 2017), se describe como “una mujer abnegada, amable, afable, consoladora, silenciosa, sumisa y encargada de hacer del hogar un recinto de tranquilidad para su esposo e hijos; en otros apartados se refieren a la figura especialmente protectora y abnegada”. “La matrona paisa”, según la investigación de Mejía, es aquella mujer que puede tomar decisiones sobre algunas cosas administrativas en el hogar y la educación de los hijos, caracterizada por tener más autoridad, pero nunca al mismo nivel que su marido. Este modelo hace referencia a las matronas romanas de las clases más favorecidas.

Matrona en el sentido que al término se otorga en esta región (Antioquia) protagónica en su núcleo familiar, todas las decisiones importantes sobre la administración de la casa y la educación de los hijos pasaban por sus manos, sin desconocer el papel primordial que llegó a tener en los asuntos religiosos, cívicos y políticos ya como consejera de los hombres de la familia vinculados activamente a la vida pública, y como artífice directa de acciones que la comprometieron en la escena política nacional (Restrepo, 2010 citado en (Mejía Chaverra, 2017, pág. 14)

Si bien son arquetipos que han precedido a la mujer, han sido disciplinamientos femeninos que actualmente siguen teniendo fuerza, y son clave para comprender situaciones sociales con respecto a las subjetividades de la mujer en las familias y en la ciudad. Un ejemplo dentro de las familias es el constante discurso para la mujer de tener el hogar en perfecto estado y estar dispuesta a cocinar, limpiar y preparar lo que sea necesario para las personas de la casa. Y en la sociedad, con el imaginario de la mujer como una figura que puede utilizarse para atraer, para convencer,

para “ajusticiar”, la mujer como encargada de los temas educativos de los hijos y la que cuida del dinero del “hombre trabajador”.

### **8.3 Laboratorio y creación (Ensayos)**

Para este apartado de descripción del proceso creativo de NY-gua se realiza una segmentación semanal de los encuentros para ensayo, asesorías y análisis de la composición, haciendo énfasis en las actividades que surgieron, las características del rol de las intérpretes-creadoras y de la dirección.

Definimos nuestra agenda con base en la fecha de presentación en la “semana de la danza” programada para el 28 de abril del 2024. Acordamos iniciar a partir del 16 de febrero con 4 horas semanales para explorar conceptos, ideas y movimiento, teniendo presente permitir que el proceso nos revelara cuál sería la intensidad necesaria para lograr obtener el producto final. Debido al corto tiempo con el que se contaba para tener la obra lista y presentar, nos propusimos tener un proceso simultáneo de exploración, investigación y creación. Pensamos también en estar muy atentas y conectadas con las emociones y sensaciones percibidas para ir fijando y potenciando las formas y estructuras que surgieran.

En general, nuestros ensayos iniciaban con una conversación introductoria sobre lo que trabajaríamos en el día. Para mí, es esencial percibir la energía de las personas antes de empezar a proponer el trabajo de exploración en el salón, y definir si se realiza de forma independiente o grupal.

*“...Esta aventura es sobre nosotros, sobre lo profundo del yo, sobre el compositor que todos tenemos adentro, sobre la originalidad en el sentido no de lo que es totalmente nuevo, sino de lo que es total y originalmente nosotros mismos...”*  
*Stephen Nachmanovitch*

#### **Semana 1**

Me pareció pertinente iniciar el proceso de ensayos, recuperando la información expuesta en la lluvia de ideas que se generó en la primera reunión, de manera que cada intérprete lograra delimitar cada vez más su interés por un tema específico. Cinthya habló del útero como un lugar

para sanar. Un lugar habitado por el placer y el dolor. Por la vida y la muerte. Katherine enfatizó su interés en la luna y su influencia sobre las aguas, los líquidos, relacionándola especialmente con la sangre. Mencionó la luna como una abuela que siempre está, una ancestra que sana, limpia, ilumina. Yo me pregunté por la idea de “coronar”, de reinas y princesas. Hablé sobre el molde, el corsé y los maniqués. Escuchar los avances de cada artista sobre su interés e investigación me servía como fuente de inspiración para seleccionar qué elementos utilizar para el encuentro.

Para ilustrar mejor mis ideas coreográficas para algunos momentos, les propuse observar el video de referencia de la obra “ROSAS DANST ROSAS” (Keersmaecker), una de las piezas más importantes de la historia del videodanza, creada por Anne Teresa De Keersmaecker, una de las coreógrafas belgas más importantes de Europa. Destaco el trabajo de la coreógrafa con su propuesta de danza sin música, los distintos estados que expresan las intérpretes y el protagonismo de la conexión grupal con el uso de la respiración.

Por último, bailamos de manera individual, pensando en lo conversado inicialmente, permitiendo que el cuerpo se conectara con una sensación generada por las ideas que cada una alimentaba en su cabeza. La indicación en este caso fue prestar atención a su cuerpo y lograr registrar los impulsos e imágenes que aparecieran. Después de unos minutos, observamos a cada intérprete y comentamos sobre su presentación. Al final, realizamos nuevamente la exploración, esta vez haciendo énfasis en el acto de crear, tomar decisiones, organizar y/o fijar gestos y movimientos. Antes de finalizar la sesión, compartimos nuestra pequeña composición y logramos reconocer que las características de movimiento de cada una en esta exploración fueron totalmente alineadas con la búsqueda propuesta. Kathe generó movimientos de órbita, circulares, sutiles, ligados, dibujando su kinesfera con la elevación y cambio de niveles generados. Cinthya, enfocada en la respiración, inició acostada en el piso generando movimientos de extensión de su centro, acompañados de gestos y gemidos de placer. Mientras serpenteaba su columna, fue incorporándose, quedando sentada dando la espalda al público, movilizándolo con mayor atención la cintura escapular, mientras jugaba con quietud absoluta e impulsos de movimiento que la llevaban hasta una nueva posición. Ver su interpretación me hacía recrear imágenes de animales cautelosos, pero también al acecho. Por mi parte, exploré con los brazos y la movilidad desde un tono muscular activo para rodear la cabeza y generar figuras de coronación, de alteza, jugando con la idea de tener manos de porcelana que ayudaran a resaltar la “delicadeza”. Me enfoqué en el tren superior del cuerpo buscando alargar, cuidar la “figura angelical” y el gesto. En esta sesión,

pudimos identificar capacidades de interpretación y creación de cada una, ya que implicaba realmente concentrarse en sentir, buscar y confiar en lo que podía ser evocado a nivel emocional, físico y espiritual. Un inicio clave para percibir la disposición y compromiso de las artistas.

### **Figura 6**

#### *Primera exploración*



*Nota:* Katherine Villa – Yesika Velasquez – Cinthya Flórez

## **Semana 2**

En nuestra segunda semana nos enfocamos en trabajar conceptos básicos de la técnica en tacones como lo son: la postura, desplazamientos, potencia de las líneas, curvas y ángulos en el cuerpo, cambios de peso y el uso del centro. Conversamos sobre los pensamientos que tenemos con respecto a los tacones y las sensaciones que se generan en el cuerpo al usarlos. Nos centramos en la idea de lo que puede ser una representación de un cuerpo femenino obligado a cumplir con estándares de belleza y comportamiento. Exploramos posibles gestos y cualidades en el movimiento, tipos de desplazamientos e imágenes corporales, teniendo como referente las mujeres paisas con exageradas cirugías plásticas y algunas imágenes de las diosas griegas, en especial el trío conocido como “Las tres gracias”. Pensé en la opción de iniciar la obra exagerando la figura de las 3 intérpretes, utilizando elementos como extensiones de cabello, pestañas y uñas postizas, fajas, exceso de maquillaje y un atuendo ajustado al cuerpo. De allí nace la propuesta de centrar la puesta en escena en la transformación de un cuerpo que inicia completamente absorbido por los ideales del sistema capitalista en el que nos encontramos, que, de alguna manera, va siendo

consciente de la necesidad de reconocer su individualidad para lograr terminar habitando su verdadera identidad: ¿Cómo se podría ir dando este cambio en la escena?

Al parecer, hasta este momento, la estructura de obra que más convenía para darle espacio a cada una de las intérpretes con su indagación y deseo de danzar, era tener 3 escenas donde cada una realizara un solo. Pero no queríamos simplemente definirlo así. Queríamos seguir indagando hasta encontrar la manera de tejer nuestras ideas. Para ello, les propuse tener asesorías con directores, intérpretes y docentes de la ciudad que pudieran observar nuestro proceso y guiarnos desde su experiencia. Puesto que considero necesario contar con la mirada externa cuando quien dirige la creación está como intérprete activa también. En este encuentro logramos crear un esquema enfocado en el uso del espacio, jugando con diferentes planimetrías, enriquecido con formas corporales particulares las cuales transitaban entre la individualidad y el poder verse en unísono por el espacio. El recurso sonoro fue la respiración, el sonido de los tacones con el piso y la observación entre los cuerpos para hacer énfasis en la interpretación de diferentes actitudes o emociones que se exponían por momentos con el movimiento, buscando potenciar contrastes en el tono muscular y en las velocidades durante la ejecución.

### **Semana 3**

En la tercera semana, continuamos con la búsqueda del carácter y la corporalidad de cada intérprete, de su particularidad. Para ello, realizamos una actividad de escritura grupal propuesta por Katherine, donde cada una en su libreta debía iniciar con una frase introductoria, rotar su libreta para la otra persona, y esta debía continuar la frase inicial, de manera que el escrito quedara intervenido por las tres intérpretes.

Las frases estaban conectadas con las intenciones de cada una con el fin de brindar insumos creativos a la intérprete. Un juego de palabras y de imágenes mentales, que, en esta ocasión, serían el elemento fundamental para generar el movimiento. Mi escrito final fue: “Opiniones y opciones que confunden y hacen más denso el encuentro con el ser” (frase inicial, Yesika) “Entre las ondas y los movimientos agitados me hundo en las profundidades de mi consciencia” (continuación por Katherine) “Me construyo a partir de todas aquellas opciones, un construir y derrumbar constante. ¿Qué sería de mí sin ellas?, ¿cómo construir y derrumbar sin el flujo constante de aquellas herramientas?” (continuación por Cinthya).

Dejamos la música sonar y cada una, en la disposición espacial seleccionada, con su escrito presente en la mente, se permitió bailar y escuchar cómo esas palabras dirigían y tejían las formas corporales que aparecían. Después de un buen rato de búsqueda, cada cuerpo fue guardando las sensaciones que más conectaran con lo que representan. Nos observamos una a una, y realizamos comentarios con respecto a lo que pensamos que puede potenciarse para la identidad del personaje que queremos construir.

Los movimientos que aparecieron eran abstractos, llenos de dinámicas, niveles e intención. Cinthya mantenía el nivel medio-bajo; su cuerpo reflejaba las contracciones musculares muy claramente, en ella predominó la extensión y contracción, la pesadez y la densidad, mostrando con su interpretación una actitud de fuerza y seguridad, una mirada fija y misteriosa que se mezclaba entre pequeñas sonrisas y sonidos de respiración, como si quisiera decirnos algo. En Katherine, el desarrollo de la idea de orbitar, de ciclos y de movilización se empezó a fijar con un movimiento envolvente, donde parecía estar dibujando el flujo de la sangre por sus venas, haciendo el recorrido que realiza desde el corazón para transportar vitalidad a cada órgano; la gravedad de su cuerpo cambió generando la sensación de flotabilidad, de agua, de aire entre cada parte del cuerpo en relación al espacio; con una actitud muy tranquila, continua y templada donde predominó la acción de cerrar los ojos y llevar una respiración muy consciente, la cual, al observarla, nos conectó con su movimiento profundamente. Mi sensación estuvo muy relacionada con la idea de construir y derrumbar, mi cuerpo sentía como si las estructuras óseas de cada articulación estallaran, se separaran, y parte por parte se acomodaran de nuevo en su lugar. No tenía estabilidad. Mientras marcaba con las piernas una marcha constante, en el tren superior de mi cuerpo aparecían movimientos fragmentados y *staccatos*<sup>9</sup> mientras salía del eje con el tren superior. En la mente tenía la imagen de estar caminando sin parar dentro de un gran almacén lleno de objetos colgantes y personas haciendo ofertas y propuestas que necesitaba apartar de mi vista, para lograr encontrar lo que supuestamente quería. Con mi mente situada en ese escenario, logré ubicar emociones que me ayudaron a fluir con las sensaciones para las formas corporales que surgían. Podía sentir que la disponibilidad de mi cuerpo era total, y que, aunque no hiciera movimientos grandes, lo que estaba moviendo tenía mucha intención y era honesto.

---

<sup>9</sup> En danza, "staccato" se utiliza para describir movimientos que son cortos, rápidos y enérgicos, con una clara separación entre ellos.

Una vez identificadas estas características para cada intérprete en su movimiento, realizamos la actividad de aprendernos un corto fragmento coreográfico y unas líneas de exploración bajo la dirección de cada intérprete, con el fin de conectarnos con su experiencia creativa y entender cómo fue el desarrollo corporal propuesto y las sensaciones relacionadas. Así pues, pudimos percibir el mundo que cada una estaba creando, sirviendo como apoyo para nuestro trabajo interpretativo donde es esencial tener información global de la puesta en escena, y además brindaría herramientas para determinar la dramaturgia de la pieza.

Con el pasar de los días, mi mente empezaba a imaginar más momentos para desarrollar en escena. Uno de ellos fue el uso del cabello como fuerte representación de lo que caracteriza a una mujer, y un elemento que puede servir como testigo de los lineamientos de una sociedad. Por lo tanto, la propuesta para nuestro siguiente ensayo fue enfocarnos en danzar sintiendo y reconociendo nuestro cabello. Para esta exploración sólo estuvimos presentes Cinthya y yo. Como siempre, iniciamos conversando sobre el tema del día y compartimos ideas de lo que para nosotros ha significado el cabello en nuestras vidas. Contamos una corta historia de nuestro cabello, empezamos a movernos por el espacio, a tocar el cabello, a liberarlo, y poco a poco empezaron a surgir varias memorias cargadas de sentimientos que nos guiaron para crear pequeños bloques coreográficos que nos fuimos aprendiendo durante el ensayo. Encontramos hermosos momentos en los que el cabello, con toda su fuerza, nos movilizaba por el salón, nos subía y nos bajaba. Las manos sin duda fueron claves para transformarlo, amarrarlo, sostenerlo, jalarlo, enrollarlo. Empezamos a pensar en la obligación de estar “peinadas”, “decentes”, “organizadas”, cuando en realidad soltarlo y despeinado se siente espectacular. De allí entonces fue apareciendo una de las escenas donde la “figura y muñeca perfecta” que se propuso para el inicio de la pieza, podría empezar a liberarse de una de sus capas. También nos cuestionamos sobre el cabello y su razón de existir. Una pregunta que nos motivó a buscar información, imágenes y lecturas para comprender y lograr interpretar el momento con la intención adecuada. Toda la información que encontrábamos con respecto a los temas propuestos se compartía por medio de un grupo en WhatsApp y una carpeta en Google Drive.

En el siguiente encuentro, volvimos a reunirnos las tres. Eran las 10 de la mañana y cuando nos encontramos, empezamos a conversar sobre lo que cada una estaba buscando danzar. Después de la conversación nos dimos 10 minutos para activar el cuerpo y comenzar. Les propuse una actividad que consistió en danzar con la pared, entregarle el peso y moverse. Sin muchas

indicaciones, para no condicionar el resultado de la exploración, en este ensayo me dispuse a observar lo que cada una sentía y movía. Apagué las luces del salón, puse música instrumental y dejé que bailaran.

Los movimientos de ambas fueron totalmente diferentes. Verlas me inspiró a continuar indagando con el elemento pared. Las invité a que nos viéramos y escribiéramos lo primero que pensarán después de bailar, al igual que después de ver bailar a la otra. Aparecieron palabras como: Encierro, mente, habitación, introspección, imán, celda. Mencionamos el misterio que genera ver el cuerpo solitario contra una gran pared y de espaldas, la sensación que brinda el juego del peso con la gravedad, los apoyos con diferentes partes del cuerpo y la fuerza de las cadenas musculares.

Decidimos estructurar inmediatamente una secuencia corta individual, para enseñarnos y bailarla más adelante, de manera que este material coreográfico pudiera ser útil para la construcción de la obra. Lo grabamos y lo continuamos estudiando.

### Figura 7

*Construyendo/collage de ensayos*



## Semana 4

Iniciamos recordando todo el material explorado hasta el momento:

- Nos dispusimos a limpiar y definir la estructura de la primera escena llamada “Vitrina”, iniciando con la idea de tres cuerpos en el espacio armados bajo una misma estructura, recargados de maquillaje, buscando estar “impecables” y alcanzar la “perfección”. Preparados para venderse, ofrecerse y llamar la atención. Determinamos las direcciones de cada una en el espacio, los cruces y los encuentros, teniendo siempre presente la importancia de transitar con la sensación de “Muñeca” dentro de un cuerpo apretado, restringido, un cuerpo para otros. Jugamos con los contrastes en velocidad, peso, *staccatos* y flujo.
- Profundizamos en el desarrollo de cada solo, buscamos el paisaje sonoro para cada una con música, percusión corporal y nuestras voces.
- Definimos cada segmento de la coreografía en la pared.

En este punto contábamos con una estructura amplia y potente, llena de dinámicas y contrastes. Esta era la semana en la que podíamos sumar las demás ideas planteadas al principio del proceso para la puesta en escena.

Al principio, en las reuniones donde por primera vez nos cuestionamos sobre qué haríamos en esta ocasión como intérpretes creadoras, compartí el deseo de incorporar una voz en vivo y un instrumento musical en la creación y todas aceptaron mi propuesta. Con el pasar de los días estuve preguntando y buscando personas idóneas para ello. Me puse en contacto con Andrés Ovidio, chelista y compositor de la ciudad de Bello, con quien trabajé en un evento del Museo de Antioquia en Medellín. Le conté el proceso y la idea que se venía desarrollando hasta el momento y él inmediatamente aceptó unirse, y comentó que uno de sus más grandes sueños era crear música para la danza. El hecho de imaginarse tocando en vivo y tener cuerpos a su alrededor bailando con su música lo motivó a vincularse en el proceso de forma incondicional. Lo mismo sucedió con Sara Betancourt. Sara es actriz y cantante de la ciudad de Medellín. A ella la conocí cuando me contrataron como coreógrafa para una puesta en escena de formato teatro musical, donde ella era una de las voces principales. También coincidimos en otros proyectos artísticos donde ella era la profesora de técnica vocal. Recordé que en alguna ocasión me manifestó sus ganas de aprender a

bailar, por lo cual, sin pensarlo mucho, le hice la invitación y para ella fue una sorpresa increíble que quisiera contar con ella para la construcción de este proyecto. Feliz y emocionada dijo que SÍ.

Tenía en mente posibles intervenciones sonoras por parte de la voz y el chelo, pero como era la primera experiencia de crear pensando en músicos en escena, quería contar con ellos para la parte creativa, escuchar sus impresiones al ver el trabajo, de manera que con ellos también lográramos realizar una lluvia de ideas y empezar a filtrar, buscando lo más adecuado para este formato.

Con el fin de mejorar y llevar el proceso creativo guiadas por personas con más experiencia, planeamos invitar a Juan Guillermo Velásquez, coreógrafo y bailarín de la ciudad, docente de la Universidad de Antioquia, director de la compañía “La Veloz”, quien en previas conversaciones se mostró muy interesado en apoyar esta creación compartiendo sus percepciones desde su mirada externa. El paso siguiente fue invitarlos a conocer lo que veníamos trabajando hasta entonces. Para ello les envié un pequeño resumen, a manera de introducción, describiendo lo que cada una de las intérpretes estaba trabajando, de manera que cuando llegaran a vernos bailar pudieran inspirarse y comentar, cada uno desde su saber, las ideas, herramientas y/o posibilidades que encontrarán para nutrir el proceso.

En este ensayo sentíamos una responsabilidad muy grande como intérpretes-creadoras de ejecutar todo el material construido en nuestros laboratorios, recordando los conceptos, emociones y sensaciones trabajadas que impregnaban el movimiento. Sabíamos que, aunque somos tres cuerpos en el espacio, dependíamos de la otra para desarrollar nuestra muestra. Teníamos que presentar por todo lo alto nuestra primera estructura de la obra, nuestro primer “show”. En nuestras conversaciones durante el calentamiento previo, resaltamos la importancia de activar la conciencia espacial y grupal. La tranquilidad y confianza. Si bien teníamos algunos segmentos armados para cada solo, las transiciones entre uno y otro solo estaban en conversaciones de ideas que podrían funcionar, por ello la escucha y observación eran fundamentales. Nos aseguramos de grabar todo este momento. Ubicamos los celulares, organizamos la música que teníamos preparada, dispusimos las luces con las que contábamos en el salón de teatro de la UdeA y dimos ingreso al público: Andrés, Sara y Juan Guillermo.

Iniciamos.... Qué nervios!!!. Lo único que se escuchaba era nuestra respiración, unida, como un solo organismo. Luego, el taconeo, y después empezamos a reproducir la música que seleccionamos para cada segmento. Allí desaparecimos todo lo exterior y nos dejamos transportar

por nuestras propias historias. Las miradas, los gestos, los movimientos y nuestra energía estaban en su máximo. Nos transformamos, éramos otros seres en ese momento. Nuestra vulnerabilidad estaba a flor de piel. En mi caso como líder de la idea, quería dividirme en pedazos para lograr estar dentro danzando, estar en la música pendiente de los cambios y los silencios necesarios, quería estar como público, quería estar dentro de cada una. Fue una experiencia de todas las dimensiones. Hablábamos con las miradas, nos escuchamos y sentimos más de lo esperado.

Al terminar, Sara y Kathe estaban llorando, Juan Guillermo con cara de impacto, y Andrés sonreía. Nos dieron sus comentarios, Juan Guillermo dijo que no se esperaba nada de lo que había visto. Que lo poco que conocía de nosotras en la vida como bailarinas le hizo crear una expectativa de lo que se encontraría, pero que nuestro trabajo no se acercó a ella. Mencionó que más que comentarios, tenía muchas preguntas; algunas de ellas fueron:

- ¿Por qué Cynthia estaba en el piso con las contracciones? ¿Qué le estaba pasando? Para él, verla lo llevó a pensar en un parto, en fluidos, en aceite.
- ¿Qué relación tienen ustedes tres? Preguntó: ¿son amigas, son hermanas, son una misma cosa?
- ¿Qué estaba moviendo Katherine en el espacio? ¿Qué era por lo que estaba transitando?
- ¿Cuál era la edad de esos personajes en ese momento? Él vio juego, rituales, familia, hermandad.

Andrés, nervioso por no tener muchas palabras referentes al mundo de la danza después de escuchar a Juan dijo: “Sublime, fuerte, qué increíbles, yo me transporté”. Y Sara, llorando: agradecía. Habló de su niñez, se sintió conectada y dijo que cuando procesara todo lo que sintió nos contaría.

Todos emocionados, nos confirmaron su participación y apoyo para la creación. Estaban dispuestos a encontrar espacios para ensayar con nosotras. El paso a seguir consistió en agendar y dedicarnos a conversar cuál sería el plan con todo el equipo a partir de ese momento. La intensidad horaria de ensayos aumentó para lograr avanzar y tener momentos de repaso, limpieza y creación musical. Cynthia, Kathe y yo nos reunimos para reflexionar sobre los comentarios y sugerencias que recibimos aquel día de nuestro primer show, además de conversar sobre lo que sentimos cuando bailamos y lo que pudimos observar con la grabación de aquel momento. Ver lo que estábamos trabajando desde el inicio fue muy emocionante. Por fin se vislumbraba la fuerza y dinámica

general que tenía esta puesta en escena. Esto nos permitió tomar decisiones sobre cuáles serían los momentos más potentes para mantener, cuáles deberíamos eliminar y cuáles necesitábamos profundizar. Respondiendo a las preguntas de Juan Guillermo, determinamos nuestros personajes, su historia a nivel global y las interrelaciones que surgían de principio a fin. Cada intérprete logró darle aún más sentido a todo el material que teníamos construido hasta entonces.

### **Figura 8**

#### *Estructura inicial*



*Nota.* Capturas del registro de video

Asimismo, empezamos a revisar y aclarar cuál era el espacio mental, o imaginario por donde habitábamos la escena. Todo esto con base en el capítulo 14 del libro que guía nuestra creación, donde dice:

El mundo subterráneo de la sabiduría femenina es un mundo salvaje que se encuentra debajo de éste, debajo del mundo percibido por el ego. Durante nuestra estancia allí se nos infunde el lenguaje y la sabiduría instintiva. Desde aquel privilegiado punto de observación comprendemos lo que no es tan fácil comprender desde el mundo de arriba”.

(Estés, 1998, pág. 419)

Sara representaría a esa mujer que está en búsqueda de reconectarse con sus instintos, con su mujer salvaje, y es quien emprende la aventura de llegar al mundo subterráneo. Las tres

bailarinas representaríamos sus pensamientos, sus estados, sus acompañantes para la travesía, partes de ella que la componen y que han sido ignoradas.

En el siguiente ensayo, donde Sara nos acompañaría, le dimos una gran bienvenida e introducción de la historia que determinamos, logrando que ella se acoplara y comprendiera la importancia de su presencia en esta etapa del proceso. Su primera tarea sería identificar y reflexionar sobre las imposiciones que ha sentido durante su vida para definir su versión de ser mujer en la actualidad.

En nuestro siguiente encuentro, Sara emocionada nos hizo la lectura de un escrito que realizó inspirada en el trabajo que veníamos realizando de diálogos y exploraciones de movimiento, donde resumía muy poéticamente cómo se fue transformando de niña a adulta en su familia<sup>10</sup>. (Este escrito contiene aspectos íntimos, los cuales Sara solicitó respeto y cuidado, por ende, se toma la decisión de mencionar únicamente partes pertinentes para el desarrollo de este texto). Una de las palabras que más mencionó fue “muñeca”, un fragmento de su texto es: “quería ser todo, menos lo que debía ser, para ser una buena muñeca”. Además, nos mostró imágenes de procesos quirúrgicos a los que se sometió buscando cumplir con los ideales de belleza que le habían impuesto por parte de su familia. Después de reflexionar y dialogar con respecto a las sensaciones suscitadas al escuchar su testimonio, logramos identificar nuevos recursos que sumaron para la caracterización del personaje que cada vez tomaba más forma.

## **Semana 5**

Para esta etapa nos enfocamos en profundizar nuestra puesta en escena, basándonos en una forma narrativa definida en el artículo "La composición en danza", como: “aquella cuya estructura está formada por una consecución de movimientos o frases que exponen una idea o historia. Los movimientos y frases son construidos a partir de una lógica interna, que dan sentido y significado a la composición coreográfica por sí misma”. (Fernández, sf)

Para alcanzar esa lógica interna, tuvimos que continuar investigando los momentos coreográficos y los recursos de improvisación que surgieron en el proceso, hasta encontrar la manera de entrelazar nuestras ideas con coherencia. Decidimos trabajar en orden, completando los

---

<sup>10</sup> En los anexos se encuentra el link con el audio de Sara nombrado como “agradecimientos”, donde ella decide compartir gran parte su historia y la razón por la que fue un recurso de inspiración para la Obra

momentos que faltaban y dividiendo nuestro material en actos y escenas, basándonos en lo expuesto por Patrice Pavis (1998), citado por (Fernández, sf), quien denomina la estructura externa en la composición de una obra dramática como:

estructura inmanente, en su diccionario de teatro, dramaturgia, estética y semiología, definiéndola como las distintas formas que puede tomar la escritura teatral, como consecuencia de la tradición teatral o de las necesidades escénicas, y que normalmente recibe el nombre de acto, que a su vez se subdivide en partes más pequeñas denominadas escenas.

Esta división se fundamentó en el análisis del relato de "La doncella manca", protagonista del cuento que experimenta un ciclo de descenso y transformación, denominado "el ciclo del despertar". Textualmente, la autora dice:

La doncella del cuento efectúa varios descensos. Cuando termina una tanda de descenso y transformación empieza otra. Todas las tandas alquímicas se completan con una nigredo, una pérdida, una rubedo, un sacrificio, y una albedo, una iluminación, una detrás de otra. (Estés, 1998, pág. 419)

Para comenzar con nuestra estructura, establecimos que la doncella manca, en nuestra obra, sería Sara, quien experimenta el proceso de transformación, mientras nosotras tres representamos sus pensamientos y estados. "*La nigredo*",<sup>11</sup> sería el nombre de nuestro primer acto, que enfatizaría la presencia de tres mujeres "Diosas" que cumplen con la lista de reglas para ser aceptadas en la sociedad, que con el sentido que logramos construir, representarían eso que Sara siempre ha buscado tener para verse en el espejo y sentirse "perfecta". Seríamos el sueño de Sara.

---

<sup>11</sup> (Negrura) o la oscura fase de la disolución.

Pensando en su entrada al escenario, se me ocurrió que ella debería estar sentada como parte del público para iniciar, y desde allí inesperadamente, empezara a cantar, de manera que diera la sensación de felicidad, de estar bien, de estar en su mundo soñado imaginándose en el escenario más mágico del mundo, mientras camina para llegar a la escena. Ella, explorando la idea, empezó a buscar sonidos y melodías que fueran coherentes con la situación planeada.

En el siguiente ensayo, discutimos las reacciones que las personas tienen al usar el espejo y los pensamientos que tienen al ver su reflejo. Compartimos frases y palabras que surgen cuando nos sentimos bien o mal con lo que vemos. Luego, nos movimos, centrándonos en el uso del rostro como motor de movimiento y prestando especial atención a las reacciones del resto de la estructura al mirarnos en el espejo. Quería encontrar movimientos cotidianos y formas comunes, así como descubrir sensaciones íntimas de cada intérprete. Sara compartió lo difícil que ha sido para ella verse en el espejo y la impotencia de no poder cumplir con las expectativas de su familia. Con esta información, exploramos la idea de colocar a las bailarinas en el lugar del reflejo que Sara vería, proponiendo movimientos cara a cara muy sincronizados; Sara ejecutándolos con una actitud más introspectiva, triste, burlona y desesperada por lo que ve, y las bailarinas con una presencia más neutral. La música del chelo en este momento sería clave para realizar su aparición.

Una vez establecida la estructura con las intérpretes, dediqué algunos ensayos exclusivamente a Andrés para indicarle cómo sería la música para cada momento. Decidir cuándo debía aparecer el sonido del chelo y con qué intensidad se sintió como dirigir una nueva coreografía, un nuevo personaje dentro de la obra. La presencia de Andrés en cada ensayo fue clave para que se inspirara y comprendiera a qué me refería cuando enfatizaba en una acción escénica específica. Le pedí que utilizara sonidos experimentales, abstractos, sin regularidad, que brindaran diferentes texturas y que la duración de cada bloque estuviera conectada con el movimiento de Sara junto a su reflejo (bailarina) en este caso. Andrés, al igual que las intérpretes, debía estar totalmente conectado con lo que estaba sucediendo en la estructura de la obra para saber cuándo iniciar con la música.

A partir del reflejo frente a frente, continuamos desarrollando la idea de manipular las acciones de Sara como si el reflejo se apoderara de ella, moldeando su cuerpo y obligándola a mantener una postura "perfecta". Esta escena en particular fue transformándose con cada ensayo. Al principio, observé que las bailarinas intervenían el cuerpo de Sara de manera superficial, con timidez. En ocasiones, Sara preparaba su cuerpo para reaccionar con formas comunes que me daban

la sensación de que eran imitadas, pues no eran las reacciones verdaderas que su cuerpo tendría con la manipulación que estaba recibiendo. Decidimos realizar otras actividades para potenciar este momento para todas. Pedí que pasáramos un buen rato moldeando el cuerpo de Sara de diferentes formas, sin avanzar por el espacio. Luego, avanzamos por el espacio con la premisa de estar muy tranquilas, escuchándonos entre todas, observando, cuidando y respetando el cuerpo de las demás. Esta actividad requería concentración y escucha grupal total.

Cada vez que la realizábamos se podía percibir que las acciones tomaban más verdad y menos imitación. En ocasiones, les pedía a las bailarinas que no dejaran mover a Sara por el espacio sin que ella se lo esperara, buscando desesperarla de verdad. Mover su cabeza, detener sus piernas, obligarla a sonreír, buscando que ella resolviera en el instante como salir de ahí. Me parecía pertinente trascender la actividad a una dimensión más mental y sensorial, para recuperar memorias de la vida de Sara y provocar que esas sensaciones llegaran nuevamente a su piel, a su mirada, a su respiración. Cuando se lograba, las intérpretes creadoras se convertían en algo inexplicable, un cuerpo y un rostro que no podría describir, que de hecho no lo tenía en mi mente, pero eso que surgió fue perfecto para la energía que la escena requería. Todo encajaba de maravilla.

La manipulación terminaba con la acción de quitar la primera capa de nuestra protagonista, el cabello fue el elemento por donde decidimos iniciar. Pensamos en generar contrastes comenzando la obra con el cabello bien peinado, y que para este momento final de la manipulación se pudiera ver el cabello despelucado, sin forma, en cada una.

## **Semana 6**

Este momento nos daría paso para realizar nuestro segundo acto, el cual nombramos como "*La rubedo*", descrito en el libro como el color del sacrificio, de la cólera, del asesinato, del ser atormentado y asesinado, pero también como el color de la vida vibrante, de la emoción dinámica, de la excitación, del eros y del deseo. El rojo es la promesa de que está a punto de producirse un crecimiento o un nacimiento.

Para la escena 1, tenía en mente encontrar dinámicas mucho más tranquilas. Quería que la atmósfera del espacio escénico se transformara para recrear un espacio íntimo, una habitación donde Sara se sintiera como llegando a su casa, quitarse los tacones y descansar. Para esta escena, tenía claras algunas imágenes que quería explorar con sus cuerpos. Una de ellas se basaba en crear

una reunión de chicas para peinar su cabello, como si fuera un encuentro para "chismear", tal como ocurre generalmente en las peluquerías, o como cuando en las escuelas, las amiguitas se reúnen para intentar sacarse los piojos entre sí. Al compartirles mi idea, empezamos a componer. Mi búsqueda era recrear un cuadro de amigas amorosas y felices. Sara pensó que en ese momento podríamos realizar un canto juntas, y empezó a enseñarnos una melodía que quedaría fija como una base para ella cantar y generar armonías. Pude percibir que cantar para las bailarinas era algo totalmente nuevo y retador, lo cual nos permitió concentrarnos y trabajar enfocadas en ello para realizar el pedido de la mejor manera, guiadas por la experiencia y el talento de Sara con la herramienta de la voz. Esta imagen fue perfecta para dar inicio a la escena 1 del acto 2 y conectar el material coreográfico enfocado en el cabello. Tal cual lo hicimos el día en que presentamos nuestro trabajo ante Juan Guillermo, dejaríamos que Kathe se fuera desprendiendo del vestido, mientras Cinthya y yo realizábamos la coreografía. Sara se enfocaría en generar acciones que potenciaran la idea de despedir su primera capa y permitir que su cabello real apareciera frente a un espejo imaginario que existiría en aquella habitación durante toda la obra.

Era el momento de conectar mi solo. Para esta transición, buscamos completar la coreografía anterior del cabello de manera que el gesto final tuviera sentido con lo que seguía. Cinthya y yo generamos una interrelación donde ella buscaba recoger mi cabello nuevamente después de danzar. Y ese gesto de "arreglarme" el cabello forzadamente sería mi detonante para el solo. Ese momento debía tener la permanencia suficiente para lograr que despertara en mí la sensación de cansancio, ganas de huir y rabia, y que, sobre todo, el público se conectara con ello. En el guión que escribí durante el proceso mencioné: **Escena 2 "Muñeca"**, Etapa de vida donde aparece la duda de ¿Qué soy? ¿Cómo soy? ¿Qué quiero ser? ¿Qué es lo que quiero encontrar y explorar? Se siente la confusión que crea la sociedad con la exhibición constante de prototipos de cuerpos, modas, productos, estilos de cabello, uñas, atuendos. En este solo se representará el rechazo que tenemos por nuestro cuerpo, por lo que somos. El preferir complacer a los otros primero que al YO. La saturación, el cansancio, el primer riesgo de escucharse y ver hacia dónde va ese primer llamado al despertar. Un momento de caos entre la desesperación, sensación de confusión y deseo de escapar.

La escena 2 fue una de las más complejas de organizar, ya que pasaban varias cosas simultáneamente. La iluminación fue un factor clave para lograr dirigir la mirada del público en los momentos importantes para este acto.

Algo que encontramos clave para potenciar el sentido de la obra fue utilizar el vestido como un gesto de descenso, como una capa más de la que va saliendo Sara en su mente. Ajustar los momentos, dónde y cómo sucedían, se fue generando gracias a los aportes de todas. En ocasiones mis ideas no estaban tan claras como directora, y escuchar lo que cada intérprete estaba definiendo en sus historias individuales me ayudaba a resolverlo. Sus sugerencias fueron muy valiosas para este momento intenso del proceso.

También pude notar durante los encuentros cómo se incrementaba el compromiso y el amor por lo que estábamos componiendo. La atención de todas con los detalles de cada avance fue fundamental. Durante esta semana queríamos continuar dándole sentido a la narrativa, no profundizamos tanto en aspectos técnicos de danza y actuación, pero estábamos en constante revisión de los momentos para centrarnos y pulir en los próximos días.

Después de mi solo, ubicamos el momento coreográfico que creamos contra la pared. En este ensayo nos enfocamos en darle fuerza a la corporalidad de cada una según el estado en el que nos encontráramos para ese momento. ¿Qué representaría la pared entonces?, fue una pregunta que se debatió varias veces. Al final, concluimos que sería uno de los obstáculos más grandes del descenso para llegar a la selva subterránea. Cada paso se convirtió en saltar un abismo, escalar una roca en solitario, o caminar en terrenos desconocidos. El paisaje sonoro de este momento sería nuevamente los suspiros y exhalaciones que se generaran en nuestros cuerpos por el movimiento. Lo cual nos exigía como intérpretes estar presentes con todos los sentidos, para lograr sincronizarnos, aunque no pudiéramos vernos. Cinthya sería quien continuaría para realizar el solo, por ende, toda la ejecución del esquema en la pared tenía que prepararla y cargarla de las sensaciones necesarias para hacer su intervención.

¿Qué haría Sara mientras todo esto pasaba? Tenía que trabajarlo junto a ella, escuchar qué sentía en cada situación y, con base en su vida, inspirarme para saber por dónde guiar sus movimientos. El texto que ella creó fue una gran herramienta para darnos una idea inicial. Sara era nuestra guía para marcar los inicios y finales de nuestras escenas. Sus acciones frente al espejo eran el detonante para la música y nuestros movimientos. Su desempeño como intérprete creadora fue sorprendente, su disposición para llegar a emociones tan profundas de su vida nos brindó mucho material para componer. Su vulnerabilidad y apertura nos conmovía a todos. Su llanto y sus temores eran cada vez más presentes en ensayo. Podía percibir desde la dirección que era un momento de mucha sensibilidad. Probablemente los recuerdos que evocaban no estaban conectados con nada

positivo ni alegre. Pero podría decir que enfrentarse a ellos de nuevo para transformar en arte, le ayudó a superar cosas que tal vez necesitaba.

### Figura 9

*Sara Betancur exploración*



*Nota.* Capturas del registro de video

### Semana 7

Destinamos un día para realizar fotografías de publicidad para nuestra presentación. El lugar fue el estudio H3 de 9 p. m. a 11 p. m. El salón se prestó para crear una atmósfera muy íntima. Yo quería que en las fotos predominaran las pieles de cada intérprete fusionadas, buscando la manera de difuminar la figura corporal y armar una nueva figura entre los cuerpos. Sentí que con el tiempo que teníamos de ensayos, la conexión y confianza entre todas eran más fuertes. Cuando les propuse la idea, no tuvieron ningún problema en desnudar su torso, y el resultado de las imágenes fue completamente mágico. Esta sesión contribuyó en fortalecer los lazos que se venían gestando desde el principio. En la **Figura 10** *Flyer NY-gua*, se puede apreciar la imagen seleccionada para la portada con la información del teatro.

También agendamos una asesoría de vestuario y caracterización con Juan Carlos Arroyave<sup>12</sup>, quien observó nuestros avances y escuchó las reflexiones que hicimos para determinar lo que queríamos bailar cada una. Compartimos imágenes de referencia de la estética que queríamos y procedimos a la toma de medidas. Revisé los apuntes que tenía para hacer el cronograma de la semana, y lograr darle prioridad a lo que más débil estaba. Empezamos con un repaso general. Destinamos varios encuentros en reforzar el canto de Sara para la entrada, así como

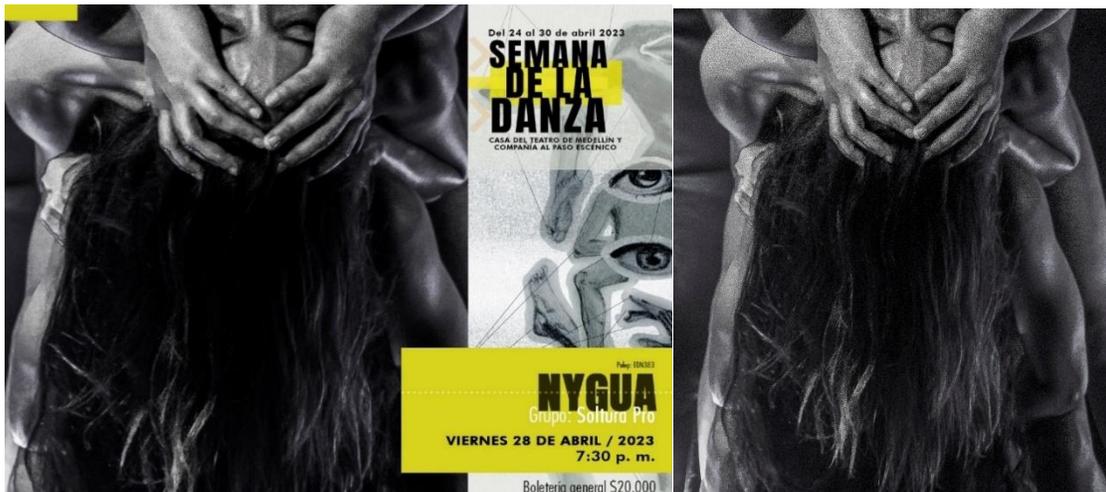
<sup>12</sup> Diseñador de moda, docente y bailarín. Licenciado en danza en la Universidad de Antioquia.

nosotras estudiamos mejor el coro que cantamos. Con Andrés pude definir la duración de los ambientes sonoros para cada escena, y logramos enfocarnos en lo que sucedía mental y corporalmente cuando cada una se quitaba el vestido.

El trabajo en equipo se sintió fuertemente. Al ver todo lo que teníamos que realizar, cada intérprete se dispuso a estudiar sus tareas y tener una actitud proactiva.

### Figura 10

*Flyer NY-gua*



*Nota:* Imagen cortesía del teatro “Casa del teatro de Medellín” 2023/Fotografía por Esteban Galindo

### Semana 8

Continuamos indagando y explorando las acciones que Sara realizaría durante esta etapa de descenso. El objetivo era que realmente entregara todo de sí para llegar a lo más profundo de su historia. Visualmente quería que la energía de la escena fuera incrementándose poco a poco de una forma muy contundente. Ya teníamos seleccionadas las situaciones o recuerdos que afectarían a Sara psicológica y emocionalmente para servir de generador de formas artísticas dentro de la actuación y la danza. Andrés siempre la acompañó con la música en esta exploración. Con el chelo se generó una dinámica fuerte que ayudó a llevar a la intérprete a otra dimensión. Podría decir que fue un proceso muy agotador para ambos. La repetición de la escena para ir fijando y depurando era muy desgastante. Sin embargo, siempre con la mejor actitud seguimos adelante, con mucho

respeto y empatía. De allí logramos por fin aclarar las sensaciones y cualidades de movimiento para los gestos que surgieron como base para que Sara habitara su descenso.

Otro de nuestros ensayos lo destinamos para afianzar el solo de Cinthya, el cual sería la escena número 3 del acto 2. Para ello nos encontramos Sara, Cinthya y yo. En el salón realizamos una pequeña sesión de improvisación guiada por mí, donde buscaba que el cuerpo y, sobre todo, la mente, se dispusieran para el trabajo del día. En mi discurso me preocupaba por tener las palabras adecuadas que llevaran a las intérpretes al estado que necesitaba para componer. Ambas se conectaron con mi voz, y con la energía que se creó entre las tres, compartiendo y recibiendo información que fue intrínseca del encuentro. Al finalizar la improvisación, les pedí que escribieran las palabras que tuvieran en la mente, imágenes o movimientos que encontraron. Al conversarlo, Cinthya mencionó el deseo de cantar en su solo al estilo del bullerengue.<sup>13</sup>

Para iniciar a integrarlo con lo que ya teníamos, me basé en lo que Cinthya había definido hasta entonces: “**Escena 3: El placer y el dolor.** El útero es como un cuenco sagrado de energía femenina que contiene todas las memorias de placer y dolor de la humanidad. Como centro de poder femenino, ha sido satanizado por la sociedad machista, llevando a las mujeres a rechazarlo, odiarlo, haciendo que cada vez más nos desconectemos de su energía y su poder. Es tiempo de mirar hacia adentro y reconocerse en él, es tiempo de sanar el linaje, es tiempo de volver al origen, a las raíces, a la tierra, a las cuevas, a sí mismas”.

Cinthya propuso conectar su acción de quitarse el vestido con la idea de dolor, de despedida, de desprendimiento. Sara estuvo trabajando en un momento sobre los sonidos de bullerengue con estas ideas. Ambas improvisaron con sus voces melodías muy potentes que sin duda transmitían demasiado. Pude ver la alegría de Cinthya al estar utilizando su voz, pero a la vez la dificultad que aparecía con la exigencia de estar danzando y cantando simultáneamente. Desde mi mirada externa sugerí que Sara le sirviera como apoyo para algunos momentos del canto. La propuesta era que en el momento en el que iniciáramos con la coreografía de la pared, Sara quedara en oscuridad total como símbolo de introspección absoluta, donde el foco pasara totalmente a su mente, a sus pensamientos. Por ende, sus acciones conectadas a nuestros solos se realizarían muy

---

<sup>13</sup> El bullerengue es un complejo de baile y canto afrodescendiente oriundo de la costa Atlántica Colombiana, desarrollado en los palenques y conservado por tradición oral, cantado exclusivamente por mujeres mayores e instrumentado con tambores tradicionales hechos a mano. (Orozco, 2016)

sutilmente dentro de la oscuridad. Y desde allí ella podría cantar con mucha fuerza, y su voz serviría de guía para esas bailarinas que la acompañan en el descenso.

En el último encuentro de la semana, unimos los componentes que acompañaban el solo de Cinthya. Todas las intérpretes teníamos las acciones marcadas y había llegado el momento de integrarlo para poder verlo de una manera global, y encontrar la transición para el acto final “*El albedo*”. El solo de Cinthya se convirtió en un poderoso ritual que dio la despedida a los restos de esa mujer asustada, temerosa, dudosa y sin rumbo. En ese momento todo se desprendió, murió. Como lo menciona Estés (1998) en el libro:

Interviene en el mecanismo del proceso vital de la psique: el debilitamiento, la muerte y el regreso de la consciencia. En términos psíquicos eso significa que las antiguas actitudes centrales de la psique morirán cuando la psique adquiera nuevos conocimientos. Las antiguas actitudes serán sustituidas por nuevos o renovados puntos de vista acerca de casi todo lo que constituye la vida de la mujer. (Estés, 1998, pág. 450)

## **Semana 9**

El último acto lo llamamos “*la albedo*”, descrito en el libro como:

Blancura, el color de lo nuevo, lo puro y lo prístino, es también el color del alma liberada del cuerpo, del espíritu liberado del estorbo de lo físico. El blanco es la promesa de que habrá alimento suficiente para que las cosas empiecen de nuevo, de que el vacío se llenará. (Estés, 1998, pág. 113)

Para el desenlace de la historia quería enfocarme en el renacer de Sara. Aún no tenía clara la transición para llegar allí, pero desde que inició esta aventura me atraía la idea de crear una obra iniciando con una mujer armada por ideales sociales y finalizar con un ser totalmente libre de ellos. Hasta aquí las intérpretes en la escena habían descendido las fases, saliendo de unas capas

representadas por el cabello, los tacones y los vestidos. Estaban en su estado más vulnerable. Mental y corporalmente habían pasado por momentos de mucha intensidad. Sentía que sería pertinente mantener quietud y tranquilidad por un instante. Pensé en que después del canto final de Cynthia podríamos acercarnos muy lentamente a Sara y usar esa unión como pretexto para recargarnos y seguir adelante. Exploramos posibles desplazamientos para llegar donde ella, y armar fotografías de los cuerpos juntos que funcionaran para la transición final.

Necesitábamos practicar y reforzar todo lo que teníamos hasta este punto. Principalmente todo lo del acto 2, los solos, las características de movimiento con el vestido y sin él, Sara y sus sensaciones, Andrés y la duración e intención musical para cada escena.

Durante esta semana llegaron los tacones que mandamos a hacer para el vestuario, encontramos los espacios para acoplarnos a ellos e integrarlos a las imágenes planteadas en la obra. Retomamos el solo de Katherine empezando con la lectura de su escrito sobre lo que la inspiró: **“Luna, Escena final”**. En esta escena se representa a la luna como madre gestora de la vida. Protege, sana, cuida y mueve todo aquello que posea poca densidad: las aguas y nuestras emociones están bajo su guía. Al hablar de agua me refiero a líquidos: los ríos, lagunas y mares; nuestra sangre, igual que estos, nutren durante toda nuestra vida la tierra que es el cuerpo mismo. Yo construyo los ríos, lagunas y mares. Los protejo, sano y cuido. Navego y me sumerjo profundamente en su movimiento envolvente, yendo de un lado para otro sin principio ni fin, transformándome y abrazando todo a mi alrededor”.

Conversando sobre algunas ideas que podíamos explorar, Katherine propuso bailar con el sonido del latido del corazón, que sería generado por medio de un tambor. Esta idea se logró llevar a cabo gracias a la integración de Brayan Rojo, músico y bailarín de la ciudad de Medellín, quien se hizo parte del equipo en la etapa final del proceso creativo, acompañando a la intérprete en su exploración, ayudándonos a concretar el ambiente de este momento desde la percusión.

Las características de movimiento para esta escena fueron: poca gravedad, circularidad, latidos, corazón que bombea el agua. Conversando sobre lo que suscitaba ver a Kathe danzando con el sonido del tambor, mencionamos la idea de los aquelarres, del ritual de bienvenida, de la tranquilidad y la libertad, de celebración, con el fin de crear esa sensación para cerrar nuestra obra. En un encuentro todas bailamos, improvisamos y jugamos alrededor del tambor, grabamos, observamos y propusimos involucrar algunas alzadas y contraste en las velocidades mientras rodeábamos a Sara. Concluimos que en ese final deberían regresar las risas, las respiraciones, los

sonidos de cada una. Y que con el tambor se representaría la tranquilidad y fuerza del corazón de esa nueva mujer.

En medio de la improvisación, aparecieron imágenes bellísimas como, por ejemplo: terminar el solo de Cynthia con todos los cuerpos sobre el piso y decidir rodar hasta llegar al cuerpo de Sara para cubrirla, y casualmente terminó cobijada con los cabellos de las 3 bailarinas; una vez allí, sentimos la necesidad de arrullarla de lado a lado por un momento mientras cantamos, antes de que Kathe se desprendiera de esa unión para realizar su solo. Pensamos en acariciar y amar el cuerpo de Sara que acababa de someterse a una gran travesía, y se desarrolló un juego de manos sobre su piel desde el talón hasta la coronilla. Fue entonces cuando bautizamos esta escena como: Renacer.

## **Semana 10**

Teníamos menos tiempo cada vez; la estructura aún no estaba al 100% lista. Esta semana agendamos un encuentro con Andrés Avendaño y Juan Carlos Arroyave, a modo de asesoría, para presentarles nuestros avances y escuchar sus apreciaciones. Estábamos nerviosas, pero a la vez tranquilas porque entendíamos lo que significaba esta creación y confiábamos en nuestros instintos y la conexión grupal para resolver lo que fuera necesario sobre la marcha. Antes de iniciar con la muestra, calentamos y recordamos las intenciones y sensaciones para cada escena. Mencionamos el plan para el final de recrear una celebración alrededor de Sara donde se viera mucha alegría y unión (mientras se definía bien qué hacer). Mi pedido para todas fue que sintiéramos que ya era el día de presentar ante el público, que nuestra disposición y ejecución estuviera cargada de todas las emociones y recursos que utilizamos al momento de crear, para lograr que se transmitiera a los observadores nuestra narrativa. Sería la primera vez que la hacíamos sin interrupciones. Empezamos, pasamos por todos los momentos y tal como se conversó, improvisamos el final. Nos sentamos a escuchar los comentarios de Andrés y Juan Carlos. Hicieron énfasis en trabajar más las transiciones de los momentos para que no se vieran como retazos, nos ayudaron a identificar la importancia de involucrar aún más las acciones de las bailarinas con la presencia de Sara, enfocándonos en buscar la forma de que se aclarara qué tipo de personajes somos junto a ella, si éramos etéreas, reales, si ella nos ve o no. Nos preguntaron sobre los espacios que queríamos dejar para el espectador, ¿qué queremos que lean de lo que ven? Andrés mencionó que en general veía

un desprendimiento, algo que se deja atrás. Hablaba de la intermitencia en momentos donde se conectaba y se desconectaba. En Sara vio soledad y una confrontación con algo que la atraviesa. En Kathe vio solemnidad. En mí vio impedimento, limitación. Preguntó: “¿Qué genera esa limitación y por qué se genera?” Como intérpretes teníamos en nuestra mente el por qué, para qué, a dónde, de cada acción, ahora el reto que nos quedaba era hacerlo más claro para los espectadores.

Los invitados nos hicieron algunas preguntas y también nos sugirieron:

- Prestar atención en pensar y definir cómo hacer que el público sea partícipe o no. Decidir qué tanto quiero estimular al espectador para algo, o no. Aclarar ¿cómo queremos contar el cuento? Hablaron de la iluminación como apoyo para lo que se quiere contar. Especialmente en las escenas donde pasan muchas cosas al tiempo, las cuales Juan Carlos mencionaba como: “escenas traslapadas”.
- Sobre los personajes, resaltaron que notaban actitudes diferentes en cada escena, preguntaron: ¿Cuál es su personalidad? ¿Cómo inicia y cómo llega al final? ¿Cómo mantener la intimidad entre Sara y los personajes?
- Recomendaron que la voz se pueda llevar a otros lugares. ¿Cómo la voz va revelando diferentes estados? ¿Cómo la voz transita la narrativa?
- ¿Qué elementos poner en la escena y qué no? ¿Qué pasa con los chicos de la música? ¿Dónde los pongo y por qué? Tener presente que los elementos van hilando la historia también. ¿Dónde dejar las cosas que nos quitamos?
- En general nos aconsejaron concentrarnos en lo que podemos hacer y sabemos hacer. Aclarar qué queremos dejar improvisado y porqué.

Este encuentro nos ayudó a ver lo que estábamos trabajando desde otra perspectiva. Nos centró en nuevas tareas para cada día de ensayo que nos quedaba. Logramos analizar y observar la grabación de esta presentación con detenimiento, para intentar ver con otros ojos lo que creamos y ajustarlo aún más. Nos ocupamos en abarcar todas sus sugerencias y logramos potenciar cada momento de la obra.

Para cerrar el proceso de composición, decidimos buscar herramientas que nos ayudaran a reconocer lo que somos en una dimensión más espiritual y energética. Katherine y Brayan tenían información sobre medicina ancestral y nos propusieron organizar un encuentro con el Tobe del cabildo indígena *Nutabe*, ya que él podría asesorarnos y contribuir a nuestro deseo de profundizar en nuestra esencia. Kathe fue la encargada de gestionar la experiencia.

En los ensayos anteriores, cuando definimos que Kathe y yo estaríamos deambulando por la pared mientras Cinthya ejecutaba su momento de solo, Kathe comentó haberse conectado con la sensación de vómito que se genera por algunas medicinas ancestrales, lo cual asumía como un acto de limpieza de la energía de cada persona. Al compartir esa sensación encontramos coherencia con el momento de esa escena donde Cinthya representaba la muerte de lo que quedaba de esa versión de mujer que empezó siendo Sara. Al conversarlo, pensamos que sería muy interesante vivir la experiencia y sentir cómo con la medicina ancestral podríamos reconocer más de nosotras mismas. Para esta etapa final, logramos hacerlo realidad. Nos reunimos con el Tobe para que nos compartiera un poco de su sabiduría con el tema. Para darle una introducción a nuestra creación, decidimos mostrarle lo que teníamos hasta ese momento. El encuentro lo realizamos en una finca donde nos permitieron ensayar, conversar y probar de la medicina ancestral. Estábamos al aire libre, rodeadas de naturaleza, junto con el sonido de una quebrada. Realizamos un trabajo sensorial de conexión y manipulación entre todas, escuchando el cuerpo e interviniendo sutilmente entre los espacios que encontraríamos entre cuerpo y cuerpo. Mi objetivo era continuar potenciando nuestra confianza y conexión, de manera que pudiéramos bailar siempre sintiéndonos abrigadas por la energía de las demás, aunque estuviéramos separadas físicamente, pero que guardáramos la sensación de estar juntas. Una vez activas, realizamos el acto 3 revisando lo que nos faltaba. Definimos que después de arrullar a Sara cobijada entre nuestros cabellos, la luna (Kathe) empezaba a iluminar nuestro espacio, orbitando lentamente alrededor de Sara, Cinthya y yo, y su energía aumentaría muy suavemente para ir poniendo de pie el cuerpo de Sara. Este acto era lento, con una textura pegajosa, con mucho aire. El sonido del tambor era constante y sutil. Sara, después de pasar por momentos tan fuertes de rechazo por su cuerpo en el que se lastimaba, se pegaba, se jalaba la piel, se apretaba... Inició con mucha ternura y calma, observándose, admirándose. Cinthya y yo resolvimos que en este momento sería pertinente volver a la manipulación, pero esta vez desde un acto de amor y recuperación. Para este final, nuestra narrativa contaría la reconciliación que Sara tiene con sus pensamientos. La alegría de iniciar una nueva etapa, de verse tal cual es, amarse y celebrarse.

Para nuestro final se hace pertinente compartir el fragmento del cuento donde Estés, 1998 dice:

En el alumbramiento del mundo subterráneo, una mujer aprende que todo lo que lo roza forma parte de ella. A veces cuesta llevar a cabo esta diferenciación de todos los aspectos de la psique, sobre todo cuando las tendencias y los impulsos nos repelen. El reto de amar los aspectos poco atractivos de nuestra personalidad constituye una empresa tan ardua como la más difícil que pueda haber llevado a cabo cualquier heroína. (Estés, 1998, pág. 463)

Para este proceso final, nuestra comunicación y disposición estaban a tope. Todo fluía maravillosamente. El equipo de trabajo en que nos convertimos fue muy valioso.

La conversación que tuvimos con el Tobe se enfocó en reconocer la fuerza de la energía femenina, de la madre tierra, de comprender que nosotros somos ella, somos su representación. De lo magnífica que es la naturaleza, la relación que maneja para el equilibrio y la armonía, de sus ciclos, su relación con los astros, con nosotros mismos, con el cielo, con lo que nos alimentamos, con lo que danzamos. De lo importante de reconectarnos con el origen, de cuidarnos, valorarnos, reconocernos, unirnos, escucharnos, vibrar alto, brillar.

## **Semana 11**

Esta semana logramos ensayar en el teatro. Finalmente, teníamos toda nuestra estructura lista, con transiciones, planimetrías, claridad en los momentos de improvisación y coreográficos, vinculamos aún más las acciones de las bailarinas en relación con Sara, determinamos cómo queríamos contarle el cuento al público. La música del chelo, la voz y el tambor también estaban claras. Los elementos para la escena listos, referentes de maquillaje para cada una también. Era el momento para revisar temas de logística y sobre todo de iluminación.

Agendamos nuestra última asesoría con Johans Moreno quien afortunadamente pudo asistir al teatro para ver uno de nuestros ensayos generales. Allí mismo asistió Alex Bustamante, nuestro técnico de luces, con quien más adelante logré reunirme para contarle qué era lo que componía nuestra obra y diseñar las luces. Su trabajo fue indispensable para lograr los efectos que imaginamos. Fue una tarea totalmente nueva para mí; si bien yo tenía claridad de cómo quería que

pasara cada momento, tenía la responsabilidad como directora de comprender con qué luces contábamos para tomar decisiones de color, intensidad y velocidad del ingreso o salida de las luces. Era esencial que el técnico se aprendiera toda la estructura para poder intervenir con seguridad. Cuando dejamos todo listo, sentía que el tema de iluminación se sumaba como una nueva coreografía, como una nueva intérprete que cuenta una historia y que se afecta con lo que pasa a su alrededor. La luz es un personaje más de la escena que inicia con una actitud y se desarrolla para terminar con otra.

### Figura 11

*Ensayo técnico/Casa del teatro de Medellín/ Abril 2023*



En la **Tabla 1** , se resume el proceso descrito junto a notas de producción y desarrollo del proceso

### 8.4 Retrospectiva del proceso creativo y mi rol

Para lograr unir el material fue indispensable el recurso de grabar cada encuentro. Si bien yo hacía parte activa de la obra, también tenía la responsabilidad de cumplir la labor de dirección general donde en ocasiones debía realizar sugerencias sobre los solos de cada intérprete como: la duración, la intención y la fuerza de cada momento, sus interrelaciones y encuentros de manera que potenciaran nuestra historia. Debía observar si se lograba el efecto buscado entre las acciones de Sara desde la esquina que representaba su habitación, junto con lo que pasaba en el resto del espacio con las bailarinas. Analizar el material filmado de las improvisaciones en ensayos me ayudó a definir momentos para la escena, así como me sirvió de inspiración y guía para realizar cambios o profundizar en imágenes particulares que surgían naturalmente durante el proceso. La música siempre fue un factor imprescindible en cada intervención. En esta ocasión se utilizó una sola canción comercial de YouTube para la coreografía del cabello, para el resto de las escenas

usamos música en vivo. Cada participante de NY-gua tuvo la libertad y la invitación a ser parte de este proceso de toma de decisiones, de sugerencias y de creatividad. Puesto que la intención desde el principio fue vivir una experiencia total, donde cada persona es fundamental para lograr darle vida. No únicamente desde su quehacer como artista, sino también, desde su intuición, sensibilidad y visión de la vida.

**Tabla 1**

*Cronograma del proceso de creación y producción de la obra*

<i>Semana</i>	<i>Proceso</i>	<i>Notas</i>	<i>Producción</i>
<i>Febrero</i> 1	Encuentro. Introducción. Referentes. Ira exploración.	Siempre tener donde escribir y dispositivos para grabar.	Reserva de espacios para ensayo.
2	Desplazamientos, técnica en tacones, Búsqueda de personaje, recursos creativos: improvisación, música, observación y respiración.	Referencia de ideas de vestuario y <i>styling</i> .	
3	Juego de palabras, texto, estructuras coreográficas y diagonales de estudio para entender qué representa cada una.  - Exploración cabello, estructura. - Exploración de la pared. - Desarrollo escena 1 “Vitrina”.		Medidas para mandar a hacer tacones.
<i>Marzo</i> 4	Muestra #1. Tejido dramaturgia. Respuestas claves. Incorporación Sara/introducción, Texto vida.	Invitados: -Andrés chelista. -Sara Betancur, voz. -Juan Guillermo Velásquez, coreógrafo.	Reunión con Juan Carlos Arroyave para revisar referentes de vestuario.
5	Reflejo. Los pensamientos de Sara: manipulación y canto. Acción del cabello. Primer vestido fuera.	Clases de técnica vocal con Sara.	Agendar fotógrafo y estudio para <i>flyer</i> .  Definición del nombre.
6	- Estructura acto 2, escena 1. - Canto. - transición primer solo (Yesika). - Transición pared. - Exploración de cuerpos en pared. - Desarrollo situación sara en espejo.	Referentes imágenes.  Estética principal: Desnudo. Intimidad.	Fotografías para publicidad. Noche en el estudio H3.
7	- Repaso estructura. - Entrada de Sara en escena. Voz.		Toma de medidas para vestuario.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ambiente sonoro para escenas.</li> <li>- Interacción Cinthya con Kathe manipulando el vestido.</li> <li>- Desarrollo solo Yesika.</li> </ul>		
Abril 8	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Exploración Sara y su cuerpo catarsis.</li> <li>- Desarrollo intención Cinthya en pared, inicio de su solo, exploración.</li> </ul>	Propuesta de cantar bullerengue.	
9	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acto 3. transición al renacer con Sara.</li> <li>- Definición estructura escena 2: solo Yesika, pared, solo Cinthya.</li> <li>- Bienvenida Brayan tambor, introducción.</li> <li>- Desarrollo última escena 3 “renacer”.</li> <li>- Transición para el solo de Katherine, exploración, juego.</li> </ul>	<p>Propuesta de tener percusión.</p> <p>Referente aquelarre película.</p>	Prueba de tacones.
10	<p>Muestra #2</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Estructura final solo de Kathe.</li> <li>- Exploración unión, reconciliación, aceptación.</li> <li>- Sara decisión, mente en paz.</li> <li>- FINAL.</li> </ul>	<p>Encuentro finca. Medicina ancestral con el tobe.</p> <p>Invitados: Andrés Avendaño y Juan Carlos Arroyave.</p>	<p>Reunión Luces.</p> <p>Definición accesorios.</p> <p>Contratación registro.</p> <p>Agenda teatro ensayos generales.</p>
11	<p>Ensayos generales</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Reconocimiento del espacio.</li> <li>- Luces.</li> </ul>	Invitado Johans Moreno.	<p>Equipo Logístico</p> <p>Maquillajes referentes.</p> <p>Adecuación del espacio.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Velas, espejos, bitácora.</li> </ul>

## 9 Discusión

*“...es como si nos hubiéramos convertido en un organismo grupal con su naturaleza propia y su propia forma de ser, desde un lugar único e impredecible que es la personalidad grupal o el cerebro grupal...”*

*Stephen Nachmanovitch*

### 9.1 El rol de las intérpretes creadoras en una metodología de creación colectiva, según el proceso creativo de la obra de danza contemporánea NY-gua

Basándome en nuestra experiencia creativa de NY-gua, logro identificar y resaltar características esenciales para el desempeño de las intérpretes-creadoras en un proceso de creación colectiva, los cuales van de la mano con el ambiente y la dirección que guía la experiencia. Me refiero a una experiencia creativa que se compone de dos partes esenciales para lograr llegar a su objetivo final.

1. La dinámica con la que se pretende ir construyendo la creación: el discurso, guía, atmósfera, actividades, búsquedas, formatos, roles, comunicación.
2. El desempeño psicofísico de las personas involucradas.

Para que las intérpretes creadoras pudieran abordar las características encontradas, fue esencial propiciar el espacio y mantenerlo hasta el final.

Como resultado quiero iniciar reafirmando que, en los procesos creativos colaborativos en danza, se hace indispensable la figura del rol de dirección o líder de grupo, que tenga como prioridad llevar a cabo el proceso de manera horizontal con las participantes, eliminando los pensamientos colonizadores o tradicionales donde se imponen y/o silencian los puntos de vista, ideas o intervenciones de los demás. La dirección debe ser consciente de los tiempos y ritmos creativos individuales de cada artista, de manera que no se sientan limitadas, juzgadas o en la obligación de realizar su aporte a la creación. En este tipo de trabajo en grupo siempre será fundamental generar un ambiente de tranquilidad, libertad y respeto, donde predomine la escucha y la comunicación de manera que pueda convertirse en un espacio seguro para que las intérpretes-creadoras puedan sentirse a gusto con su quehacer, ser conscientes de la importancia de la presencia de las integrantes que lo componen y logren apropiarse del proyecto.

En consecuencia, cada persona involucrada debe adoptar ciertas actitudes y comportamientos psicofísicos que fomenten la creatividad y la colaboración. Algunos de ellos son: la receptividad, tolerancia, respeto, adaptación; apertura a: nuevas ideas, perspectivas, comentarios y sugerencias, confianza en sí mismo y en el equipo de manera que el ánimo y la curiosidad se mantengan en el proceso; la paciencia y la perseverancia para lograr los objetivos propuestos y no rendirse ante los obstáculos o dificultades que puedan presentarse. La actitud responsable y comprometida también es esencial para aportar con la fluidez y tranquilidad del desarrollo creativo. En definitiva, si cada participante logra apropiarse del proyecto, se alcanzarán resultados muy significativos y valiosos, no solo para tener un espectáculo excelente, sino también para crecer y evolucionar como artistas y como personas durante cada etapa del mismo.

Para el inicio de nuestro proceso creativo encontramos un tema que detonó la búsqueda de cada intérprete, y este fue problematizar el asumirse mujer en Antioquia. Cada una se conectó con la idea desde diferentes dimensiones, recuerdos y vivencias de su existencia. La bienvenida al proyecto fue por medio de una gran conversación, donde pudimos escucharnos y conectarnos con los casos particulares de cada una. Allí se logró dejar claridad sobre la metodología creativa que se buscaba llevar a cabo, y fue gracias a este encuentro que todo empezó a fluir.

Después de lograr crear, presentar la obra, y tener la oportunidad de desarrollar esta investigación sobre la experiencia, haciendo un recorrido total del proceso, poniendo especial atención en todo lo que tiene que ver con el desempeño de la intérprete - creadora, podría decir que las palabras que encabezan la lista de características y particularidades para este rol serían: disposición y confianza. Con ello me refiero al deseo personal de la artista de ser parte de un proyecto de aprendizaje constante en las dimensiones física, espiritual y mental para experimentar, proponer, crear, enfrentar retos, miedos, indefiniciones y cuestionamientos que pueden sumarse al proceso. Para ello es indispensable fortalecer la confianza en el equipo y en su identidad personal, en su arte, en su magia, aprovechando al máximo sus capacidades técnicas en danza (actuación y/o canto, según el caso) en relación directa con todo lo que nos compone como seres en constante movimiento.

Encontrar metodologías de creación en danza que problematizan este rol de la intérprete-creadora permite que la bailarina pueda ser parte activa del proceso creativo, de manera que el “virtuosismo” en las formas corporales para la escena y las estructuras coreográficas no son el foco principal de la composición. En este formato se busca continuar con el movimiento en danza

contemporánea que se dio en las últimas décadas donde se desafía la tradicional dicotomía entre el bailarín y el coreógrafo, para integrar la importancia del sentido del movimiento y la voz del artista, según el caso. Es por ello que para nuestra obra se hizo énfasis en el espacio de exploración necesario para que cada intérprete-creadora pudiese encontrarse, escucharse, reconocerse, creerse y bailarse, destacando su papel activo, creativo e investigativo dentro de la libertad de generar formas y estructuras coreográficas en conexión con sus emociones, sensaciones, y subjetividades, reconociendo la presencia de las otras y la energía que se logra en conjunto para crear e investigar.

Estas características abarcan el rol de creadoras, donde se requiere contar con la honestidad necesaria y auto escucha para generar movimientos que sean realmente coherentes con las emociones e historia de ese ser que se mueve, que se cuestiona, que vive y manifiesta sus sensaciones a través de la fisicalidad de su cuerpo y las dinámicas del movimiento. Para ello es indispensable arriesgarse, atreverse, proponer, jugar y apropiarse. Tener la capacidad de reconocer su historia personal y cuerpo como performativo, productor y abierto, dispuesto a realizar cosas inesperadas en cualquier momento. Parafraseando las respuestas que recibí por parte de las intérpretes creadoras de NY-gua, Sara menciona que es importante tener elasticidad mental, capacidad de soltar, tener mucha creatividad, y no tener prejuicios; así mismo, Cinthya resalta la necesidad de contar con una gran capacidad de improvisación donde se hace esencial dejar el juzgar de lo que va saliendo, para darse la oportunidad de ir más allá, buscando que siempre sea como un SÍ, donde todo es válido. En palabras de Kathe “dejarnos llevar, fluir con la danza, con nosotras mismas, con nuestro movimiento, fluir con y en nuestro cuerpo” (Villa, Katherine, comunicación personal, Marzo 2024). También hace énfasis en la dimensión mental de no temer a los caminos por los que la danza y nuestro movimiento nos puedan llevar, porque seguramente va a transformar de una manera impresionante nuestra percepción y concepción de esa situación o de esa emoción que dirige el movimiento.

Como directora del proceso considero que es vital para quienes lideramos este tipo de procesos creativos tener una sensibilidad y un tacto especial para llevar a las artistas del proyecto a lugares que pueden ser desconocidos o extraños. Allí es donde se hace pertinente tener una base fuerte de respeto y confianza por cada ser. Así como una preparación especial de herramientas que puedan asegurar la salud física y mental de las participantes, donde se cuente con los elementos necesarios para tener todo bajo control.

*"...La danza no es solo una habilidad física, sino también una disciplina mental..."*

*Merce Cunningham*

Como creadoras, contamos con dos recursos maravillosos para generar movimiento:

1. Nuestra cotidianidad.
2. Nuestra memoria de emociones y vivencias.

El día a día, el entorno, las personas que nos encontramos, la naturaleza, entre otros, son inspiración para la creación. Así como también lo es nuestra capacidad individual de crear mentalmente una especie de carpeta o biblioteca de emociones y sensaciones, las cuales pueden activarse cuando la obra o el proceso lo requiera. Este proceso implica fortalecer la mente y reconocerla como uno de los elementos más importantes para el trabajo creativo artístico. En general, las intérpretes creadoras tenemos la responsabilidad de estar con los sentidos despiertos y activos constantemente. Como lo menciona Katherine Villa<sup>14</sup>:

“Una intérprete creadora para mí es intuitiva, observadora de lo que la rodea y toma eso como algo para su creación, para moverse, para sacar ideas. Desde lo más simple. También debe conocer lo que tiene a la mano, como la matriz DOFA: cuáles son sus debilidades, oportunidades, fortalezas y amenazas, para partir de ahí y saber por dónde conducirse y qué ofrecer”. (Villa, Katherine, comunicación personal, 4 de diciembre, 2023).

Para esta metodología creativa es importante resaltar la responsabilidad del intérprete para crear una narrativa propia dentro del sentido global de la obra. Si bien la directora puede tomar decisiones específicas durante la composición, la intérprete es la encargada de conectar dichas pautas con su realidad y su propio trayecto escénico: cargarlas de razón y de sentido para sus momentos. Tal como Cinthya respondió en la entrevista: “Un intérprete creador cuestiona, se hace preguntas y trata de encontrar respuestas en movimiento. Respuestas internas desde la sensación y la emoción”. No es alguien que está esperando que le digan qué debe hacer todo el tiempo. Es alguien que busca, propone, se arriesga y concreta.

---

<sup>14</sup> Anexo 1: Reflexiones Kathe entrevista transcrita.

Para optimizar el trabajo en equipo se hace necesario identificar las habilidades de cada persona para delegar responsabilidades dentro del desarrollo creativo, reconocer el grupo de trabajo como una reunión de expertos en diferentes áreas, que al unirse puedan potenciar aún más el resultado final. Y en caso de ser necesario complementar el desarrollo de un tema específico, considerar la posibilidad de acudir a personas externas que puedan vincularse por momentos al proceso y ayudar. Por ejemplo, en nuestro caso cuando logramos tener asesorías con algunos maestros de la ciudad que tienen mucha más experiencia en creaciones en danza que nosotras, pudimos reconocer detalles cruciales dentro de la estructura que al trabajarlos le dieron un giro a nuestra composición.<sup>15</sup> Juan Guillermo Velásquez, Andrés Avendaño, Juan Carlos Arroyave y Johans Moreno, muy amablemente aceptaron la invitación para observarnos y, desde su conocimiento, realizar preguntas y sugerencias las cuales ampliaron nuestra perspectiva durante el proceso.

Las sugerencias de Andrés y Juan Carlos en la etapa final del proceso me ayudaron a pensar más hacia los espacios que queremos dejar para el público como creadoras. En mi caso no es algo común, fue nuevo y me parece muy importante porque considero que tener un imaginario de cómo puede vivir la experiencia el espectador ayuda a ordenar las ideas creativas y también puede potenciar o no el trabajo compositivo que se logre. También pienso que el arte es muy relativo y que es casi imposible controlar la dirección en la que se puedan recibir los mensajes que se quieren transmitir con la obra. Cada persona tiene la libertad de vivir la experiencia como guste dentro de su subjetividad. Pero, considerar que como directora y como intérpretes creadoras podemos hacer énfasis en algunos puntos de la historia es importante, así como el hecho de jugar con la iluminación, la música y las sensaciones que se pueden crear.

También, aparecen otras particularidades importantes de reconocer para el trabajo en colectivo, como la escucha y la presencia grupal. Características que refuerzan la percepción de ser parte de un todo que va junto, donde los comentarios, las sugerencias y las propuestas que se desatan por lo que va sucediendo son una parte decisiva en un proceso de creación colectiva, donde todos somos inspiración para todo. De acuerdo con Cinthya:

---

<sup>15</sup>Experiencia narrada en “descripción del proceso creativo” Semanas 4, 10 y 11.

“Una obra que me requiera crear y poner mi palabra yo la siento también propia. Aunque esté la mirada o la guía del director, hay mucho de mi ahí, entonces hace que esa pieza se sienta mía, y eso lo siento con los otros intérpretes. Al final del proceso todos estamos haciendo una obra de todos. Y eso es verdaderamente bonito y es una experiencia que empieza a ser muy enriquecedora”. (Cinthya Flórez, comunicación personal, marzo 2024)

Por ejemplo, ver lo que sucedía con Sara cuando realizaba sus momentos más potentes era algo que sin duda nos permeaba a todas, así como lo que empezó a suceder semanas antes de la presentación de la obra con la muerte del padre de Cinthya, que nos afectó como equipo, y fue detonante para enriquecer aún más la escena y su momento en particular. Durante el proceso como creadoras nos permitimos percibir todo lo que sucediera, tanto desde la palabra, como el movimiento, y lo energético que no sabría como describir o que palabra utilizar.

Probablemente, la lista de características, habilidades y recomendaciones pueda extenderse mucho más, sin embargo, considero que lo descrito en este apartado sirve como sedimento fundamental para la comprensión del rol de las intérpretes-creadoras en procesos de creación colectiva, consideradas como esas semillas que empiezan a germinar según la tierra y las condiciones que las componen. Y, en este caso, de acuerdo con la propuesta de investigación-creación que nos convoca.

En resumen, la intérprete-creadora es detallista y cuidadosa, honesta, propositiva, dispuesta, colaboradora, investigadora, atenta, creativa, sensible, enfocada, responsable, respetuosa, arriesgada y amante de todo lo que la compone. Es una artista integral, capaz de estar en conexión constante con las necesidades del proceso, desde la etapa compositiva hasta el momento de presentar la obra de arte. Tal como lo menciona Cinthya:

Una de las características más importantes del intérprete creador es la presencia, entendida como la capacidad de estar en el presente viviendo el aquí y el ahora, escuchando

y proponiendo conforme a lo que está sucediendo y lo que está sintiendo en el momento.  
(Cinthya Flórez, comunicación personal, diciembre 2023)

Para la escena, es preciso que cada artista comprenda la construcción final de la propuesta, reconozca cuál es su papel, cuál es el mensaje que transmite dentro de la obra y cuáles son sus interrelaciones, de manera que pueda habitar ese momento con la consciencia de estar siendo parte de un solo organismo que respira junto, que se ayuda, se observa, se protege y se entrega sin límites, porque sabe que está rodeada de individuos que son parte de sí, donde todo estará bien. Katherine Villa menciona:

¿Cómo es tu capacidad para sumergirte en tus ideas, en lo que encierra la obra? Yo creo que ahí es donde se ve esa esencia o esa magia del ser bailarín. ¿Cómo puedes llevar con tu interpretación a navegar al público? y, una vez que uno esté ahí parado, eres tú, pero con un superpoder, y tu superpoder es la danza que te metes en ella para transportar a la gente a ver otra forma de este mundo. (Katherine Villa, comunicación personal, diciembre 2023)

Ser una intérprete-creadora es ser consciente de lo trascendental que es tener la oportunidad de presentar ante un público el mensaje, historia, dolor o reflexión que se procesa durante un período de creación en colaboración con otras artistas. Apreciar el hecho de que lo que se quiere compartir de la vida misma, se presentará a otras personas, las cuales recibirán una información desde lo que tú estás presentando. Por lo tanto, es clave poner atención a eso que se construye y que se va a entregar. Conocer completamente la creación, la iluminación, lo que representan los elementos, los atuendos, y la caracterización de cada personaje para lograr darle vida a esa narrativa que se construyó y que se logra manifestar en el instante donde todas las piezas compositivas se unen: la escena, el espacio donde todo puede pasar, donde cada artista tiene el control y decide qué

tanto ofrecer. Qué tanto permitirse. Qué tanto transformarse o mutar. Qué tanto ser una intérprete-creadora.

La escena, sin duda, es el terreno más enriquecedor para formarnos y entender qué es lo que compone este rol. Es el momento más efímero y fugaz pero intenso y potente donde como personas y artistas podemos sentir una fuerza única que pone a prueba, pero a la vez enseña y nos da la respuesta, al porqué decidimos vivir estos procesos. Procesos que consciente y/o inconscientemente impactan a otras personas, alimentan el alma y nos transforman por el resto de la vida.

## 9.2 Dificultades identificadas

En general, el uso de la voz, la música y la iluminación fueron elementos nuevos donde identifiqué que no tengo mucha información al respecto y que si aprendo sobre sus mundos tendré más herramientas para utilizar en futuras creaciones. Dominar el lenguaje básico para cada área permitirá que sea más efectiva la forma de compartir mis ideas con las personas encargadas de cada manifestación artística, para que puedan entenderme y ayudarme a hacer realidad la composición que tenga en la mente con estos elementos.

En mi rol de directora o líderesa del grupo, logré identificar la trascendencia que tiene para el proceso el compromiso de las intérpretes creadoras con las etapas compositivas que vivimos. Gracias a su dedicación, responsabilidad y entrega, fue mucho más claro para mí ir acomodando los bloques de movimiento y las ideas, en una narrativa donde encajaran los aspectos más relevantes que decidimos poner en movimiento. Gracias a la disposición de cada intérprete, logré explorar, conversar y descubrir más posibilidades de creación. Sus aportes, ideas e historias fueron de constante inspiración.

¿Cómo podría dirigir y ser intérprete en una obra con estas características, si no contara con un equipo como ellas? En esta primera experiencia podría decir que el proceso que vive la mente es muy intenso ya que no puede realmente estar enfocada en una única tarea. No sé si es mi falta de experiencia o mi forma particular de asumir los procesos, pero constantemente estaba pensando en todos los detalles y no lograba estar 100% concentrada en la actividad del momento. Siempre anhelaba ver la estructura en su totalidad, pero no podía clonarme para lograrlo, tenía que decidir cuándo estar observando, y cuando estar presente en ensayo como bailarina. Estas situaciones

complejizan el proceso creativo para las intérpretes por que en los ensayos no se cuenta con la totalidad de las personas involucradas, siempre se debe dejar el espacio, e imaginar que alguien está allí, y cuando la persona por fin puede llegar a ensayar y retomar sus lugares, es una nueva información y nueva energía a la cual se deben adaptar.

Considero que el estar con esa intermitencia condiciona la experiencia y me lleva a un punto donde debo tomar decisiones importantes como, por ejemplo, ¿Cuándo debo confiar en el trabajo realizado por el equipo y soltar el deseo de observar que todo esté saliendo bien? ¿Cuándo necesito estar por fuera atenta a la composición y a todas sus partes? Y .... el momento que podría nombrar como más doloroso es cuando toca elegir entre: estar como público y disfrutar del resultado con una mirada fresca, pero analítica que pueda reconocer la transformación y magia de las intérpretes, teniendo presente todo lo que se vivió en el proceso de ensayos y por fin, lograr presenciar cómo se llega a ese lugar donde todo se materializa. O, quiero estar ahí junto a ellas, siendo arte, danzando lo que tanto pienso y siento, fusionándome con su energía y humanidad, activando eso que se brota por la mirada y por los poros cuando dejamos que la mente, el espíritu y el cuerpo se trasladen a esa dimensión inexplicable donde nos olvidamos de la “realidad” ...

Aun siento que quiero ver la obra completa, aunque durante mi ejecución como intérprete aproveché los espacios que podía para ver y sentir la magia que se construyó, logramos sacar adelante nuestra creación, tuve el placer de compartir la escena con semejantes artistas, y el día de la presentación vimos personas conmovidas, llorando y haciendo muy buena e interesante retroalimentación de lo que presenciaron, dentro de mí queda el deseo de ver esa versión única de lo que hicimos, por que sin duda es algo que nunca se va a poder recrear.

## 10 Conclusiones

En conclusión, los espacios creativos que problematizan la presencia de las intérpretes creadoras contribuyen al desarrollo del artista al presentarle nuevas dinámicas que buscan fortalecer su identidad, resaltar su palabra y su perspectiva de vida. En este formato se cuestiona, confronta y avivan los elementos del ser con los que se puede generar una experiencia más profunda y significativa para quienes se enfrentan al proceso.

Como lo menciona Katherine Villa, al preguntarle si considera que es importante vivir procesos creativos con metodologías que propicien el rol de intérprete-creadora, ella responde:

Deberíamos tener ese tipo de experiencias y aprendizajes absolutamente todos los bailarines. Siento que de esta manera aprendemos a mover nuestra mente y cuerpo de una manera diferente, comenzamos a percibir el mundo diferente, se experimenta lo que realmente es el arte y todo lo que nosotros podemos hacer. Creo que así se elimina completamente la comparación y el deseo de moverse o de querer ser quizás otras personas, porque así comienzas a conocerte no solamente desde el cuerpo sino desde cómo funciona tu mente, y me parece importantísimo. (Katherine Villa, comunicación personal, marzo 2024)

Sara complementa esta respuesta al concluir que, para ella, “vivir estas experiencias me lleva a tener procesos que tienen dentro de mí, más procesos: un proceso personal, proceso familiar, procesos de duelo, procesos de abrazar lo que se hace.” (Sara Betancur, comunicación personal, marzo 2024)

En esta metodología de creación colectiva que implementamos se permitió dar voz a las integrantes, dando paso a la concepción de lo que es el trabajo creativo en este formato. Con este método se reafirma la importancia y potencia que tiene el trabajo en equipo, además, contribuye a la producción de obras artísticas alrededor de reflexiones críticas de la realidad. En NY-gua, cada participante fue esencial para desarrollar la idea por la cual queríamos danzar y estructurar la

composición de principio a fin, respetando el saber de cada participante, y teniendo como elemento principal, la confianza y buena comunicación.

Con el análisis de la experiencia podemos resaltar la importancia de una formación integral del bailarín, donde el entrenamiento técnico se complementa con el desarrollo de la creatividad, la sensibilidad, y la capacidad de conexión con uno mismo y con los demás. Algunas actividades recomendadas para fortalecer al artista son: aprender diferentes técnicas de danza para expandir el vocabulario, sensación de movimiento y habilidades corporales; nutrirse de diferentes expresiones artísticas como la pintura, el teatro, la música, las artes plásticas y la escritura; leer diferentes autores, ver cine, ver obras de arte, asistir a conciertos, tener una base para entender mejor lo que se vive en una creación, ocuparse de saber cómo enseñar y transmitir las ideas de hacia dónde quiere ir, aprender sobre iluminación, producción musical, y también encontrar herramientas que ayuden a mejorar el trabajo en grupo, la inteligencia emocional y la autoestima. Son algunas de las que mencionan las intérpretes creadoras en las respuestas de nuestra entrevista final.

En mi experiencia como intérprete, después de tener la oportunidad de estar en diferentes formatos creativos, he alcanzado a diferenciar lo que se logra para la escena cuando el grupo es dirigido con miras al trabajo colectivo, y lo que sucede cuando se realizan dinámicas tradicionales donde impera una sola voz. Cuando son procesos que nacen como NY-gua, donde desde el principio se permite la pluralidad de ideas y propuestas, la escena para mí se convierte en una nueva dimensión para habitar, donde la compañía de los demás, público y artistas, son parte del mundo en el que estoy en el momento, acompañando mi transitar. Observarlos, sentirlos y sintonizarnos en el momento de estar en acción sobre el escenario, hace que mi experiencia sea más significativa y potente. Se puede sentir un apoyo en la escena, miradas cómplices que van acompañando y reforzando cada paso. A diferencia de los momentos donde cada artista está concentrado en su tarea, sin contemplar lo que pasa a su alrededor, o cuando son eventos que se realizan sin mucho tiempo y solo se puede configurar algo superficial para cumplir con el trabajo. Cabe aclarar que en algunas técnicas de danza se viven procesos donde el bailarín cumple la función de ejecutar e interpretar coreografías donde de manera intrínseca la percepción del espacio y los demás bailarines es un aspecto esencial. Como, por ejemplo, los campeonatos de danza urbana donde se debe cumplir con un número mínimo de cambios de planimetría durante el esquema creado. Esto exige que durante el proceso se trabaje en el desarrollo de estas habilidades, o que el bailarín identifique por sí mismo esta necesidad, en caso de que la dirección no lo tenga como prioridad.

En algunos procesos de danza los artistas no hacen parte de la creación del movimiento, solo ejecutan y se apropian de la propuesta que le presentan las personas encargadas. Respetan los pedidos realizados, interpretan la información y trabajan por realizar un desempeño excelente. En otros, los artistas no se conocen, no se desarrollan lazos de amistad o de familia; simplemente se toma el espacio como un momento laboral donde cada persona realiza las actividades que le competen. Tal como lo menciono durante el trabajo, todo depende de la lógica contextual del proyecto y las personas que se encargan de desarrollar la propuesta, sus prioridades y consideraciones. Todo sigue siendo parte de la evolución de la danza en relación con el mundo y sus dinámicas.

Conocer la existencia de las metodologías de creación en teatro, como los procesos de creación colectiva en Colombia, y procesos colaborativos en Brasil, me hace cuestionar sobre la búsqueda de estrategias que la danza ha tenido para proponer nuevas poéticas y narrativas, que rompan con las metodologías tradicionales. Tal vez, el hecho de permitir la participación de los intérpretes en los procesos de creación en danza no tiene un único proceso al que se le pueda dar un nombre específico aún (o al menos que yo conozca en este momento de la investigación). Sin embargo, se puede relacionar con las propuestas identificadas desde los rituales indígenas basados en las adoraciones de sus dioses y la madre naturaleza, así como la danza tradicional inspirada en sucesos cotidianos de una comunidad particular donde se reúnen para dar vida a puestas en escena gracias a un trabajo grupal que integra músicos, cantaoras, bailarines y actores. En la danza contemporánea, cuando inician a buscar herramientas creativas desde la improvisación, el surgimiento de la danza movimiento terapia y la aparición de otras técnicas somáticas, como resultado de la necesidad de escuchar el cuerpo y moverse conscientemente, descansando de las antiguas estructuras de mando donde sometían los cuerpos a extremos en búsqueda de una supuesta “perfección para la escena” en algunos contextos.

Durante esta ruptura también se integraron nuevas razones y elementos para generar movimiento, como la iluminación, el uso de espacios no convencionales, sucesos históricos como la bomba nuclear de Hiroshima que le dio vida a la danza Butoh, o la represión que se ha dado con las personas que deciden salir de la categoría hombre y mujer, quienes en su búsqueda por un lugar en el mundo para poder ser, generaron una gran cultura para lucirse y celebrarse, haciendo énfasis en su identidad y en su libertad, presentándolo al mundo mediante el movimiento de una técnica en danza nombrada como *Vogue* o *Voguin*, la cual sigue evolucionando y se ha convertido en

---

salvavidas de una gran comunidad. O como la técnica de *Gaga*, la cual se basa en generar una conexión entre el cuerpo, la imaginación y la generación de movimientos espontáneos, guiados de manera verbal por quien guía la sesión, intentando que cada cuerpo se conecte con su flujo de energía interior.

Si bien, en las metodologías de teatro se menciona que desaparecen los roles o las jerarquías y se lleva un proceso horizontal con todos los participantes, reafirmo mi consideración sobre la necesidad de llevar los procesos en danza bajo la presencia de una persona líder que pueda ser quien tome las decisiones necesarias y guíe el desarrollo de la idea o propuesta creativa, siempre y cuando se lleve a cabo con respeto, sin pretensiones y con un comportamiento más flexible, amigable e igualitario por parte de quien cumpla ese rol, desconectado completamente del imaginario de un director impositivo, contribuyendo así con una nueva concepción de director.

Este enfoque hacia la interpretación y creación en la danza donde se potencia el trabajo colectivo y se piensa en el origen del movimiento, enriquece no solo el proceso creativo sino también la experiencia del público. Al centrarse en la humanidad del intérprete y en la honestidad del movimiento, la danza puede comunicar en niveles más profundos y universales, estableciendo un diálogo emocional con quienes la observan. Esto resuena con la noción de que la danza, en su esencia, es un acto de comunicación humana que trasciende el lenguaje verbal, donde el cuerpo se convierte en un vehículo para expresar lo inefable.

Por último, es importante aclarar que la utilización de las palabras con terminación en femenino como: coreógrafa, intérpretes-creadoras, directora, las artistas, bailarinas, y demás que se puedan haber encontrado durante el texto, incluyen a todas las personas relacionadas con dichos términos sin exclusión por ser hombre u otra posible definición que exista para identificar un ser.

Las utilicé por mi deseo y decisión personal de replantear el uso de los términos que integran a la humanidad generalizados y normalizados con terminaciones masculinas. Una consideración que surge desde mi experiencia de vida y la raíz de la obra, donde también nos cuestionamos sobre el sistema mundial que intenta desaparecer y ocultar la presencia femenina, su poder y aporte a la evolución de la vida. Empezando por ejemplo con el hecho de que en esta cultura no tenemos apellido. Considero que dejar consignada esta investigación resaltando la mirada femenina, es un aporte valioso a nuestra lucha en el mundo.

## 11 Recomendaciones

Partiendo del deseo de comprender el rol de las intérpretes-creadoras en esta investigación, se logran identificar otros temas que van directamente relacionados, y que pueden continuar siendo motivo de investigación de manera que puedan aportar a nuestro tema principal.

Algunos interrogantes que cruzaron mi mente durante este escrito fueron: ¿cómo podría definirse en nuestros días lo que es ser un bailarín? ¿qué tan común es el uso del concepto de intérpretes-creadoras? ¿En qué formatos, técnicas o manifestaciones artísticas se utiliza? ¿Cómo se gestiona? ¿Dónde se puede aprender a ser una intérprete-creadora? Responderlos puede ampliar la noción sobre cómo se están viviendo los procesos creativos en nuestra ciudad, en nuestro país, en el continente, en el mundo.

**Históricamente**, se puede ampliar la discusión sobre los roles para bailarines dependiendo del contexto, ubicación, época y técnica. Analizar cómo varían las metodologías compositivas y percepciones de las características de ser un intérprete-creador para cada caso. Es común encontrar mucha documentación sobre procesos históricos europeos y norteamericanos en danza, pero se considera necesario traer la mirada a territorios más cercanos a nuestra ciudad, que con seguridad pueden tener desarrollos muy particulares y reveladores. Analizar cuáles han sido las características de parte de los roles de dirección en procesos artísticos, y poder proponer nuevas versiones, nuevos comportamientos, y nuevas percepciones de lo que significa el acto creativo y la humanidad de la otra persona.

**Metodológicamente**, puede desarrollarse un sistema de clases para bailarinas en formación con proyección profesional, que se enfoque en desarrollar habilidades psicofísicas para futuras intérpretes-creadoras, donde se puedan dar a conocer los diferentes formatos artísticos profesionales existentes en la actualidad, conversar sobre lo que requiere cada uno, y ampliar su panorama con respecto a lo que significa ser una bailarina integral. De esta manera, cada artista podría interesarse en profundizar lo que más llame su atención y puede motivarse a complementar su proceso formativo entendiendo qué es lo que necesita fortalecer para lograrlo.

Así mismo, considero importante crear espacios de formación para futuras coreógrafas/os o directoras/es, donde se permitan ampliar su conocimiento para trabajar con los otros y se sientan preparados para liderar procesos creativos, convocar artistas y materializar una idea. Encontrar lugares o herramientas que puedan contar con información sobre tipos de metodologías creativas,

---

recomendaciones para aprender a desarrollar una atmósfera apropiada que pueda contribuir con el trabajo colectivo, como gestionar las emociones de manera que tengan la capacidad de asumir cualquier acontecimiento del proceso, motivar a las artistas y sentir constante inspiración y ánimo para seguir adelante y transmitir esa energía a su equipo de trabajo. Tener buena comunicación, respeto y cuidar de su salud y la de su equipo siempre. Generar conversatorios o invitar maestros con experiencia en el tema, puede servir como recurso directo para entender lo que compone los procesos como éstos.

Abordar temas que refuercen la información y brinden herramientas para quienes se interesen en dirigir y estar dentro de la obra como intérprete, por ejemplo: tener en el elenco personas que puedan cumplir el rol de asistente para ensayo, la cual pueda marcar los lugares y las acciones que realizaría la directora y transmitirle la información, de manera que cuando la directora tenga el espacio de entrar a ser intérprete, tenga la mayoría de información clara. Esto implica una exigencia mayor para quien dirige, pero según el objetivo final, pueda servir o no.

Investigar sobre las opiniones que tienen otras directoras/es sobre este tipo de procesos, se puedan encontrar caminos, posibilidades y sugerencias para asumir una creación en este formato.

Para los montajes y creaciones de espectáculos, se requiere de conocimiento previo en temas de diseño de iluminación, vestuario, caracterización, producción musical, creación audiovisual y marketing, de manera que cuando se presente el momento de integrar cada componente en el proceso, se puedan dominar los términos adecuados para entablar una comunicación efectiva con las personas que lideren cada departamento, y se logre una armonía en pro de la idea a desarrollar.

En cuanto a los procesos de experimentación y desarrollo de movimiento, es indispensable conocer de metodologías y actividades que permitan disponer el cuerpo y la mente de las intérpretes con quien se trabaja para la creación. ¿Cuáles técnicas podrían ayudar? ¿Cómo potenciar la honestidad y deseo de encontrar movimientos desde una emoción y/o recuerdo, con cada intérprete?

De seguro existen herramientas y actividades provenientes de técnicas que se especializan en estudiar los comportamientos humanos, y de las artes escénicas que nos permitan descubrir de qué manera lograr poner a las artistas en los estados que se requieren para generar lo que, como directoras, tenemos en la mente. Y así cómo se logra llegar profundamente a un estado con alguien, es importante tener información de qué puede suceder en caso de que algo se salga de control, para

no afectar la salud de las participantes. Así como también es esencial tener conocimiento de cómo regresar y ayudar a la persona a retomar su estado de ánimo y emocional neutro. Pienso que es un tema de mucha delicadeza y cuidado que, si se logra continuar investigando, puede ser muy útil para quienes queremos trabajar con artistas para la escena y con personas que se acercan al mundo del arte en busca de terapia y sanación.

Cuando se tratan temas de la vida que están profundamente conectados con la persona, el proceso exige una destreza importante para seleccionar la dinámica de trabajo. El discurso que se logra construir para un ensayo, o una clase, es determinante para que la energía del grupo vibre en la misma dirección. La habilidad para percibir lo que pasa con cada persona requiere de una sensibilidad y una intuición muy especiales. Considero que con el arte se pueden llegar a abrir puertas que desconocemos que tenemos intrínsecas como humanos, y que con el movimiento se logran intervenir, generando una especie de sacudida trascendental que brinda una sensación renovada de bienestar, que sana y reactiva el alma. La forma de llegar hasta ese punto y poder guiar a otras hasta ese lugar, en mi caso, ha sido un misterio; lo he reconocido gracias a los testimonios de quienes lo han experimentado junto a mí, y a lo que veo que sucede en sus cuerpos cuando se logra. Es por ello que me parece necesario analizar y encontrar más información relacionada para comprender qué es, y cómo puede utilizarse.

## Referencias

- Alpízar, Y. (2015). *Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica*. Universidad de Costa Rica - Universidade Estadual de Campinas, Brasil.
- Andrade Salazar, J. A. (2017). “Narcoestética en Colombia: entre la vanidad y el delito. Una aproximación compleja”. *Drugs and Addictive Behavior (revista Descontinuada)*, 38-66. Obtenido de <https://doi.org/10.21501/24631779.2261>
- Avendaño Suárez, A. F. (2023). CENTAURUS, reflexiones sobre la relación director – intérprete en la creación en danza contemporánea [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.. Medellín, Colombia.
- Caicedo, G. C. (s.f.). <https://www.jorgebarontelevision.com.co>. Obtenido de <https://youtu.be/-Ymbt6NTuZ4>
- Estés, C. P. (1998). “*Mujeres que corren con los lobos*” Clarissa Pinkola Estes,. Barcelona, España: Ediciones B.
- FERNÁNDEZ, M. M. (s.f.). La Composición en Danza. *danzamalaga* , 62-70.
- Godínes, G. L. (2014). *Cuerpo: efectos escénicos y literarios* . Pina Bausch. palmas de gran canaria, España.
- H3, C. d. (s.f.). [www.companiah3.com](http://www.companiah3.com). Obtenido de <https://www.companiah3.com/historia>
- H3, c. (s.f.). [www.companiah3.com](http://www.companiah3.com) . Obtenido de <https://www.companiah3.com/bastardos>
- Keersmaeker, A. T. (s.f.). *youtube*. Obtenido de Rosas danst Rosas: [https://www.youtube.com/watch?v=vILZExpGBOY&ab\\_channel=hiltonjunior](https://www.youtube.com/watch?v=vILZExpGBOY&ab_channel=hiltonjunior)
- Lepecki, A. ( 2015). EL CUERPO COLONIZADO. *Conjunto publico Lepecki*, 21-25.
- Mejía Chaverra, D. (2017). *Entre el ángel del hogar y la matrona paisa: discursos de disciplinamiento y subjetivación femenina en la Medellín moderna (Tesis de maestría)*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. , Medellín, Colombia.
- Orozco, M. G. (2016). *PETRONA MARTÍNEZ La cantadora que alegra las penas*. bogota: Imprenta Nacional de Colombia. Obtenido de [https://www.bullerengue.com/\\_files/ugd/c7ca34\\_faccc4d460c04a40b1bc0134a0f4006e.pdf](https://www.bullerengue.com/_files/ugd/c7ca34_faccc4d460c04a40b1bc0134a0f4006e.pdf)
- Ramirez Gómez, M. y. (2014). *PROTOTIPOS IDEALES ESTÉTICOS DE LA MUJER HABITANTE DE LA CIUDAD DE MEDELLÍN DE LOS ESTRATOS 5 Y 6 ENTRE LOS 23 Y 30 AÑOS DE EDAD*, Universidad EIA. . Medellín.

- Rincón, O. (2013). Todos llevamos un narco adentro - un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad. *MATRIZes*, 01-33.
- Rivas, G. L. (2014). Cuerpo: efectos escénicos y literarios . Pina Bausch . palmas de gran canaria: universidad de las palmas de gran canaria.
- Rivas, G. L. (2014). Cuerpo: efectos escénicos y literarios . Pina Bausch universidad de las palmas de gran canaria. las palmas de gran canaria: universidad de las palmas de gran canaria.
- Rodríguez, J. L. (2019). “Metodologías narrativas en educación”. barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Rudolf, L. (1994). *Danza educativa moderna*. (A. A. VIDAL, Trad.) PAIDOS IBERICA.
- Sanabria, C. n. (2014). Pensar con la danza. En J. L. Tahua, *Danza-region. Hacia una plataforma de la danza latinoamericana* (págs. 145-157). Bogota .
- Thamers, E. (2021). UNA CONCEPCIÓN DEL MOVIMIENTO Y DE LA DANZA CREATIVA. 06-08.

---

## Anexos

### Anexo 1. Entrevistas a intérpretes creadoras (Audios)

### Anexo 2. Derrotero de preguntas de entrevistas estructuradas

- 1) ¿Ya conocías el rol de ser intérprete-creadora? ¿Cómo aprendiste? ¿Con quién? ¿Cuándo? ¿Dónde?
- 2) ¿Por qué crees que ha surgido este rol o perfil en la danza?
- 3) ¿Cómo se ha desarrollado este rol en la técnica en la que te especializas?
- 4) ¿Has tenido experiencia como artista donde tienes que asumir el rol de bailarina/actriz robot? Describe un poco de lo que sucedió, en que contexto.....
- 5) ¿Qué ventajas crees que ofrece el rol de interprete creadora a diferencia del rol de bailarina/actriz robot y viceversa?
- 6) ¿Cuál es el rol que más sobresale en la técnica de danza o teatro que dominas tu?
- 7) ¿Consideras que es importante vivir procesos creativos con metodologías que propicien el rol de interprete creadora?
- 8) ¿Qué impacto han tenido estos procesos para tu desarrollo artístico?
- 9) ¿Cómo entienden y experimentan el proceso creativo las interpretes creadoras en la danza contemporánea?
- 10) ¿Qué características y/o habilidades psicofísicas debería tener la interprete creadora?
- 11) ¿Qué herramientas podrían contribuir al fortalecimiento técnico y artístico de las interpretes creadoras?
- 12) ¿Cómo aporta a la evolución de las metodologías, esta forma de asumir a los artistas?

### Anexo 3. Descripción de la obra

#### Figura 12

*Frase NY-gua por Sara Betancur/Fotografía de Esteban Galindo*



#### Acto 1 “La nigredo”

##### Escena 1

En nuestro primer acto, llamado *La nigredo* (negrura) o la oscura fase de la disolución, presentamos a los personajes dando inicio con la escena #1 denominada “vitrina”, inspirada en lo descrito anteriormente sobre la narcoestética y los prototipos de belleza. Sara, vestida con un corsé, falda de velo negro y tacones, iniciaría con su interpretación desde el lugar de recepción del teatro, dando la bienvenida a cada persona que llegara, demostrando su constante preocupación por estar hermosa, maquillada e impecable. Su comportamiento debía estar regido bajo los parámetros comunes que indican que como mujer debes ser amable, sonreír, atender las visitas, entre otros. Sara tenía que ser el ángel del hogar, la “muñeca” más espectacular de la noche.

Cuando se abrieron las puertas para el ingreso del público, la imagen que les daba la bienvenida era ver en el escenario los tres cuerpos de las bailarinas, armadas como si fueran *barbies* detrás de unas vitrinas, con el rostro cargado de maquillaje, pestañas postizas y el cabello exageradamente peinado, buscando estar “impecables” y alcanzar la “perfección”. Preparadas para venderse, ofrecerse y llamar la atención. Allí, paradas con una actitud de reinas, inmóviles, esperábamos que el público ingresara y se acomodara en sus lugares.

#### Figura 13

*NY-gua Acto I - Casa del teatro de Medellín 2023*



Nota: Fotografía por Jean Paul Aristizábal

La obra inició con movimientos de desplazamiento por el espacio, con cruces y encuentros definidos en absoluto silencio, solo nos guiábamos por la respiración y el sonido de los tacones, teniendo siempre presente la importancia de transitar con la sensación de “Muñeca” dentro de un cuerpo apretado, restringido, un cuerpo para otros, que intenta ser como lo que ve a su alrededor, sin la consciencia de reconocer y sentir lo que quiere ser. Un cuerpo sordo con sus deseos interiores. Un cuerpo que representaría los pensamientos de Sara. Nuestra mujer protagonista que transita desde un lugar de preocupación por cumplir con las reglas que le presenta la sociedad, hasta decidir no hacerlo más, y prepararse para reconectarse con su mujer salvaje.

Después, en un instante, Sara, desde la esquina de la grada derecha del teatro, nos sorprende con su hermosa y dulce voz, cantando una melodía feliz, como si iniciara una nueva aventura que, aunque no sabe muy bien cómo terminará, su corazón le grita que siga su camino y se arriesgue a descubrir. Llega Sara al escenario, y se ubica en medio de sus pensamientos (las bailarinas), y desde allí inicia a observar su NY-gua (reflejo), burlándose de lo agotada que se siente al verse metida en un molde que le impusieron. Busca salir de él, pero su mente no se lo permite. Hasta que decide empezar a cuestionarse sobre la razón de aceptar vivir de esa manera, y poco a poco, empieza a diluirse la idea de cumplir con reglas absurdas para ser algo con lo que no se siente bien.

En ese momento, se genera una manipulación de las 3 bailarinas con Sara, donde por medio de la improvisación, conexión entre las artistas y el chelista Andrés, se empieza a modo *crescendo* (que va subiendo de intensidad) con la pauta de mantener a Sara dentro del molde de “muñeca”. Sara, por su parte, tenía claro que, en esa escena, su sensación sería de miedo y preocupación por ser rechazada, regañada, olvidada. Lo cual genera un juego entre las intérpretes donde aparentemente es agradable y amable la intervención que se realiza en su cuerpo para lograr armarlo, pero de repente se va tornando más fuerte, agresivo, impositivo, donde Sara siente la necesidad de escapar. Al final, se arma de valor y decide tomar el control sobre sus pensamientos

para iniciar el cambio y romper el molde al que se ha visto sometida desde siempre. Ese momento se marca en escena cuando lleva sus manos hasta el tocado de su vestuario, y lo arranca de su cabello con una intención contundente; de manera simultánea, las bailarinas llevan sus manos hasta sus cabellos y arrancan la liga que lo sujetaba, logrando una imagen en unísono, con lo que se genera un cambio de luz, y se cierra el acto con oscuridad total (*blackout*). Esta oscuridad marca el inicio del trayecto hacia “la selva subterránea”, el encuentro con su naturaleza, con su esencia, con su verdad.

### Figura 14

*Momentos NY-gua Acto I/ Casa del teatro de Medellín 2023*



*Nota:* Fotografías por Juan José Arias y Sebastián Pineda

### Acto #2 “*La rubedo*”

En el segundo acto, *La rubedo*, descrito en el libro como “el color del sacrificio, de la cólera, del asesinato, del ser atormentado y asesinado, pero también como el color de la vida vibrante, de la emoción dinámica, de la excitación, del eros y del deseo”, inicia con la **escena #1** donde Sara avanza en su recorrido hasta llegar a su habitación, su espacio íntimo. Lo primero que hace es retirarse los tacones, al igual que las bailarinas, (el juego entre las bailarinas es que siempre están realizando lo que Sara hace, y Sara nunca las ve, pero sí las siente, como si fueran su instinto, su voz interior). Se enfoca en liberar su cabello, jugar con él, tocarlo, sentirlo, movilizarlo, sacudirlo. Las bailarinas, en ese momento, están ubicadas en tren, donde Katherine está jugando con el cabello

de Yesika, y Yesika está jugando con el cabello de Cinthya. Sara decide, en medio de su sensación de libertad, iniciar a cantar, y, por ende, nosotras tres le acompañamos con un coro mientras jugamos con el cabello.

De allí fue apareciendo este momento escénico donde la “figura y muñeca perfecta” que se propuso para el inicio de la pieza se liberaba de una de sus capas. Mientras Sara descansaba en su habitación, Cinthya y yo realizábamos la coreografía de cabello, Katherine se disponía a quitarse poco a poco el vestido, como señal de la idea que nace en el subconsciente de Sara, la cual va tomando fuerza para ayudarla a transformarse. Sara se ubicaba estratégicamente en una diagonal del escenario, observando fijamente como si tuviera un espejo ante sus ojos, mientras piensa y piensa sobre lo que significaba descubrir su cabello, un símbolo de la iniciación de una transformación que ya no tenía vuelta atrás.

En la **escena #2**, las bailarinas, siendo el foco principal, recrean la acción de jugar como hermanitas que se regañan y se cuidan entre sí. En esta ocasión, Cinthya estaba tratando de volver a recogerme el cabello, y Katherine estaba jugando con el vestido que se quitó. Cinthya representaba a la hermana mayor que debe asegurarse de que todo esté correcto y en su lugar, por lo cual empieza a perseguir a Katherine en busca de que se ponga de nuevo el vestido, pero no lo logra. Mientras tanto, yo, daba inicio a mi solo, fija en el centro del escenario, marcando una marcha constante con las piernas, mientras la parte del tren superior salía del eje, con un cambio de velocidad constante generando un efecto de fragmentación, como si fuera una *Barbie* partiéndose, mientras lograba quitarme el vestido. En este momento la iluminación pasa de estar general, para centrarse en Sara y yo. El tiempo que guiaba mi acción de retirar la ropa estaba determinado por la velocidad con la que Sara se quitara sus prendas. Todo lo que estaba sucediendo alrededor de ella representaba el momento mental por el que estaba pasando al continuar el descenso, y superar una fase más al descubrir su cuerpo. Revelar su verdad y observarse la llevó a jalarse la piel, a recorrer con sus dedos los caminos de las rayas que le hicieron con marcador sobre su piel el día que fue al quirófano. Toda su rabia, dolor, decepción de no poder ver el cuerpo que siempre le pidieron que tuviera, fue la razón para ella movilizarse, llorar y gritar, hasta generar otro cambio de luz. Aquí, la iluminación pasó a estar completamente contra la pared donde estábamos las 3 bailarinas de espalda, como símbolo de haber llegado a la parte más densa, larga y compleja del descenso de la psique de Sara. Sara quedó en la penumbra.

*“...sólo estamos en el punto central de la transformación, un lugar en el que nos sostiene amorosamente, pero listas para sumergirnos lentamente en otro abismo. Por consiguiente, tenemos que seguir...”*

*Clarissa Pinkola Estés*

Para la **escena #3** del acto 2, desarrollamos la coreografía en la pared, guiadas por el sonido de nuestra respiración, atentas a nuestra percepción y escucha grupal. Cinthya era la única que faltaba por quitarse el vestido; por ende, su calidad de movimiento era diferente. El vestido significaba el molde de la sociedad, y ya esa idea de permanecer en ese molde estaba diluida. Sara había decidido completamente darle fin a esa versión. Katherine y yo nos movíamos con más amplitud y libertad. Pero para estar completas, Cinthya tenía que hacer su parte sacrificial (como

el nombre *rubedo* lo indica). Aquí iniciaba su solo. Cinthya cae al piso y el color de la luz se torna rojo completamente. Sus movimientos se basaron en técnicas de la danza contemporánea, entre ellas el *flying low*, donde las contracciones y los gemidos la acompañaban. El dolor era lo que más se sentía y se veía en ese momento; sus gemidos se transformaron en un canto de bullerengue improvisado, mientras el vestido estaba enredado tratando de salirse de su piel. De repente, la voz de Sara y de Cinthya se empiezan a mezclar, como si fueran solo una. Katherine y yo, pegadas a la pared, observamos y la acompañamos en su dolor, recorriendo la pared como almas sin rumbo, con la premisa de no despegarnos hasta que Cinthya terminara su solo. Cuando por fin logra liberarse del vestido y arrancarlo de su piel, se percibe su cuerpo agotado, agitado, doblado, emitiendo sonidos líquidos, de fluidos. Mientras la observábamos, Katherine y yo nos unimos a su estado y empezó a parecer como si alguna de nosotras fuera a trasbocar. (Tal como cuando las personas que quieren limpiar su cuerpo, su espíritu y su energía recurren a bebidas ancestrales como el yagé, donde el vómito se considera una señal de purificación). En este descenso teníamos que terminar completamente despejadas y limpias para lograr continuar. Nuestra indicación para finalizar la escena dependía de Cinthya y el momento en el que ella volviera a desprenderse de la pared, esta vez acompañada por todas para caer.

### Figura 15

*Momentos NY-gua Acto II /Casa del teatro de Medellín 2023/ Archivo personal*



*Nota:* Fotografías por Juan José Arias y Sebastián Pineda

### Acto 3 “*La albedo*”

El último acto, *La albedo*, descrito como “blancura, el color de lo nuevo, lo puro, y lo prístino, es también el color del alma liberada del cuerpo, del espíritu liberado del estorbo de lo físico”, abarca la última escena de la composición. En ella, después de que Cinthya nos da la señal para caer al piso y generar otro momento de oscuridad total, inicia la entrada de la luz muy sutilmente hacia la esquina donde Sara había caído. Las tres bailarinas, en las sombras, giramos muy lenta y controladamente por el piso en dirección a ella. Al llegar, acomodamos nuestros largos cabellos sobre su cuerpo para abrigoarla, mientras con pequeños balanceos de lado a lado, se genera un arrullo como acto de bienvenida para este segundo nacimiento. Un nacimiento que hace una fusión entre Sara y sus pensamientos sintonizados, en paz, revitalizados, purificados, y cuidados por la fuerza de la luna que irradia la bienvenida de una nueva vida. Esta escena fue el momento para el solo de Katherine, el sonido del tambor generado por Brayan, quien se ubicó en la mitad del escenario, en el proscenio y fue el responsable de ingresar el elemento del achiote en la escena, para que Katherine pudiera pintar su cuerpo mientras bailaba, reforzando la idea de purificar y reconectar. Sara, a su vez, inicia con caricias por su cuerpo con mucho cuidado, mientras se ponía de pie y nosotras la acompañábamos. Cada poro de su piel fue reactivado por el tacto de seis manos que lo abrazaban. Después, Katherine se encargó de movilizarnos y adentrarnos en su ritual, el cual nos llevó a correr, saltar, gritar, sonreír y vibrar al máximo, como hermanitas salvajes, celebrando por todo el escenario. Sara, se desplazaba lentamente en diagonal hacia el centro del escenario, manteniendo su mirada fija en esa esquina que representó su habitación durante toda la obra, despidiéndose del espejo imaginario que fue testigo de todo el proceso de transformación, los tacones que quedaron tirados en el rincón, la falda y el corsé del que salió, junto con el tocado que se arrancó.

### Figura 16

*Momentos NY-gua acto III /Casa del teatro de Medellín 2023*



*Nota:* Fotografías por Juan José Arias y Sebastián Pineda

Mientras se alejaba, inició un nuevo canto, el chelo y el tambor la acompañaron, sus pensamientos le orbitaron, y cuando por fin llegó al centro del escenario, su mujer salvaje estaba lista para guiarla, y Sara estaba lista para escucharla.

La imagen con la que finalizamos la obra se construye con las tres bailarinas orbitando alrededor de Sara, con un flujo de movimiento sutil pero constante, con la intención de abrazar y amar el cuerpo de esta nueva mujer, mientras la luz cenital que acompañaba desaparecía, llegando a la oscuridad total. FIN

### **Figura 17**

*NY-gua momento final*



*Nota:* Fotografía capturada del video oficial de la obra registrado por Juan José Arias

Así pues, nuestra obra culmina haciéndonos sentir poderosas, unidas y protegidas. Más valiosas de lo que antes nos pudieron hacer sentir en cualquier espacio dentro de nuestra sociedad. Sentimos que dimos vida a una nueva versión de lo que somos, y que la obra se presentó como una casualidad de la vida para hacernos sanar aspectos personales que teníamos en nuestro interior. Desde entonces NY-gua vive en cada una de nosotras.

**Figura 18***NY-gua / Agradecimientos 2023*

*Nota:* Fotografías por Juan José Arias y Sebastián Pineda

*“...utiliza el amor y los mejores instintos para saber cuándo tienes que gruñir, golpear atacar y matar, cuando tienes que retirarte y cuando tienes que aullar hasta el amanecer...”*

*Clarissa Pinkola Estés*

**Anexo 4. Consentimiento informado firmado**

**Anexo 5. Videos de la obra**

**Anexo 6. Diario de campo y reflexiones finales**