

## CENTAURUS

**Reflexiones sobre la relación director - intérprete en la creación en danza contemporánea.**



*Andrés Avendaño. Ekodoom. Foto: Dror Nush. KCDC / Israel / Julio del 2019*



CENTAURUS

Maestrante

Andrés Felipe Avendaño Suárez

Informe final de investigación para optar al título de Magíster en Artes,  
con énfasis en Investigación – Creación

Asesora

Beatriz Elena Vélez Álvarez

Profesional en Teatro con Énfasis en Danza Contemporánea  
Magíster en Dirección y Dramaturgia.

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Artes, Cuarta Cohorte

Proyecto de Investigación – Creación en artes

Medellín

2023

<b>Cita</b>	(Avendaño Suárez, 2023)
<b>Referencia</b>	Avendaño Suárez, A. F., (2023). <i>CENTAURUS, reflexiones sobre la relación director – intérprete en la creación en danza contemporánea</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	



Maestría en Artes, Cohorte IV.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

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

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

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes.

**Decano:** Gabriel Mario Vélez Salazar.

**Director de posgrados:** Juan Fernando Velásquez

**Coordinadora maestría en artes:** Elizabeth Cano Escobar.

**Asesora:** Beatriz Elena Vélez Álvarez

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.

**A mi abuela**

**A mi hermano**

**A mi madre**

**Las capas sensibles de mi existencia**

## AGRADECIMIENTOS

En este camino de la vida y del arte, son muchas las personas a las que debo agradecimientos en mis recorridos y construcciones humanas. A los intérpretes de la Compañía de Danza Contemporánea H3, Juliana Valenzuela, Andrés Melchor, Leidy González, Jhonatan González, Erika Meneses y Daniel Salazar, quienes han sido un soporte creativo y artístico fundamental en estos lugares de reflexión; son ellos los que hacen posible y le dan cuerpo material y sensible a este proyecto de investigación, a la realidad de H3 y a mi ser artista. Al maestro y amigo David Señorán, que hizo parte de esta investigación y ha contribuido a los lugares creativos.

A Mis compañeros de la cuarta cohorte de la maestría en artes, de quienes he aprendido mucho, he compartido sus visiones y fueron el sostén para seguir adelante durante los momentos más difíciles de estos semestres de incertidumbre.

A Lina Rúa, por su apoyo y acompañamiento incondicional, a Pilar Naranjo por sus bellas palabras, apreciaciones y darle vitalidad a este proceso, y a Juliana Acosta, que hizo parte de los inicios de este proceso, me leyó continuamente y fue esa voz con la que varios de los escritos encontraron un diálogo.

A Juan Fernando Vanegas, Johans Moreno, Sarah Idárraga, Cinthya Flórez, Wilson Cano y Eugenia Estévez, por tomarse el tiempo de conversar y compartir sus visiones y experiencias de vida, que nutren este escrito.

A Beatriz Vélez, la maestra de los inicios del escritor de este texto, por su acompañamiento y palabras que dieron guía a los recorridos realizados en la escritura y desarrollo al proyecto, de la mano de Lina Villegas Hincapié que, al final, se suma a este navío.

Y a alguien con quien siempre estaré agradecido, la especial Lurllorlady Giraldo, una artista con la que he tenido la fortuna de caminar largos, venturosos y especiales puentes imaginarios de vida y de arte.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>RESUMEN</b>	<b>2</b>
<b>RECORRIDOS PRESTADOS</b>	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO 1: CAMINOS COLECTIVOS</b>	<b>10</b>
UN COLECTIVO, UNA VOZ	11
TERRITORIOS CERCANOS	19
REFLEXIONES SOBRE LA DANZA EXPRESIVA	25
ESTABLECIENDO CAMINOS	27
LUGARES PARA VISITAR	30
<b>CAPÍTULO 2: COMENZANDO EL VIAJE</b>	<b>32</b>
EL CAMINAR DE UN INTÉRPRETE	33
VIAJEROS CERCANOS	44
CAMINANDO CON AMIGOS – H3	52
NOMBRANDO LUGARES, HABITANDO TERRITORIOS	65
GRIETAS, EL CUERPO DE UNA INTERPRETACIÓN	77
<b>CAPÍTULO 3: VIAJE EXPANDIDO</b>	<b>89</b>
PENSAMIENTO SENSIBLE	91
DEL VIAJE Y SUS REFLEXIONES	93
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>96</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Componentes del accionar escénico .....	54
Figura 2. Cuerpos en capas .....	71

## LISTA DE CUADROS

Cuadro 1. Acciones investigativas .....	9
Cuadro 2. Categorías de análisis .....	32
Cuadro 3. Creación de movimiento para Andrés Avendaño (CDCH3).....	60
Cuadro 4. Momentos creativos de GRIETAS .....	86

## LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1: Enrique Buenaventura. Foto: <a href="http://www.uartes.edu.ec/tangente/">http://www.uartes.edu.ec/tangente/</a> .....	12
Imagen 2: Santiago García. Foto: <a href="https://www.elnuevodia.com/">https://www.elnuevodia.com/</a> .....	13
Imagen 3: Collage 1 .....	26
Imagen 14: Andrés Avendaño. Foto: cortesía / Parque biblioteca de Belén - Medellín 2013 .....	35
Imagen 15: Andrés Avendaño. Foto: Cortesía / Peridance - NY 2015 .....	37
Imagen 16: Andrés Avendaño. Foto: Cortesía / Ferrocarril de Antioquia (2014) .....	39
Imagen 17: Andrés Avendaño. Foto: Cortesía / Lincoln Center - NY (2015) .....	42
Imagen 18: Collage 4 .....	45
Imagen 19: Bastardos, Foto: cortesía H3 (2016).....	52
Imagen 20: Hombres de una ciudad ausente (III versión), Foto: Cortesía H3 (2018) .....	58
Imagen 28: Grietas. Foto: Juliana Valenzuela. DG: Juan P. Mesa / Noviembre 2022 .....	77
Imagen 29: Grietas. Foto: Juan P. Rodríguez. CDCH3 / Matacandelas / Noviembre 2022 .....	79
Imagen 30: Grietas. Foto: Juan P. Rodríguez. CDCH3 / Matacandelas / Noviembre 2022 .....	81
Imagen 31: Grietas. Foto: Juan P. Rodríguez. CDCH3 / Matacandelas / Noviembre 2022 .....	84
Imagen 32: Grietas. Foto: Juan P. Rodríguez. CDCH3 / Matacandelas / Noviembre 2022 .....	85

## LISTA DE ANEXOS

### **Anexo 1: Entrevistas con creadores y artistas de la ciudad de Medellín.**

Reflexiones y entrevistas con: Juan Fernando Vanegas, Johans Moreno, Sara Idárraga, Cinthya Flóres y Wilson Cano.

### **Anexo 2: Indagaciones en el intérprete – creador para la escena.**

Reflexiones y propuesta de una posible ruta de trabajo.

**Nota:** se adjuntan los anexos en archivo digital por la extensión de los mismos.

... *De esas cosas...*

... *Somos una masa multiforme que se esconde en capas de pieles prestadas, silencios lejanos y una lúgubre mirada absorta en el vacío de la nada. Un cuerpo multiverso, que acumula una existencia acotada por el tránsito efímero de una lágrima que se suicida desde unos ojos cargados de ilusión, por una anatomía que se vuelve incipiente y revocable, por la posibilidad de ser otro, liberando su ser biológico, para darse una identidad. El cuerpo físico se vuelve solo una necesidad antropológica como una última frontera de los restos naturales. Y ahí, en esa inmensa oscuridad, sus formas se vuelven un hálito de vida, que dan testimonio de sus pensamientos enraizados en una idea fija, que se moviliza en el acotado palpitar de su respiración. Aun así, regocija su estar, y el anhelo de la no más inesperada muerte.*

**AA**



## CENTAURUS

### Reflexiones sobre la relación director - intérprete en la creación en danza contemporánea.

#### RESUMEN

En medio de la Maestría en Artes, con énfasis en investigación – creación, CENTAURUS, nombre de este proyecto, transita por lugares que inquietan la relación entre el director (creador) y el intérprete (creador), desde una mirada horizontal, en el desarrollo de una experiencia artística, buscando estimar una posibilidad del accionar en la escena y la relación con el otro (creación colectiva) en un acto creativo.

El texto se enmarca en un viaje por tres momentos: el primero es la fundamentación teórica de los conceptos de creación colectiva, director (creador), intérprete (creador), cuerpo, conocimiento sensible, narrativa, acontecimiento, y la metodología empleada para la investigación – creación. En segundo lugar, hablaré desde una experiencia personal, de una inquietud que nace años atrás en mi rol de intérprete, que a hoy se acentúa como director, en especial con la Compañía de Danza Contemporánea H3 (CDCH3). Es un lugar que creo para experimentación escénica desde el 2010, basado en el reconocimiento de las posibilidades expresivas del cuerpo sensible del intérprete (creador), y que pondré en diálogo con otras reflexiones de creadores de mi ciudad, Medellín. En paralelo, se evidencia el proceso de la puesta en escena de GRIETAS, que es uno de los diversos componentes creativos que han enmarcado esta investigación. Allí, como director, desarrollo laboratorios de creación, aplico herramientas y estrategias de construcción de lenguajes personales danzados y relacionamiento colectivo, bajo la mirada de indagar la relación entre el director (creador) y el intérprete (creador). Finalmente, en un tercer momento, se realiza el análisis e interpretación de los lugares visitados por la investigación y la pertinencia de la misma.

**PALABRAS CLAVE:** Cuerpo, director (creador), intérprete (creador), creación colectiva, dramaturgia, danza contemporánea, creación interdisciplinaria, formación y entrenamiento.

## **CENTAURUS**

### **Reflections on the director-performer relationship in contemporary dance creation.**

#### **ABSTRACT**

In the middle of the Master in Arts, with emphasis on research - creation, CENTAURUS, name of this project, travels through places that concern the relationship between the director (creator) and the performer (creator), from a horizontal view, in the development of an artistic experience, seeking to estimate a possibility of action in the scene and the relationship with the other (collective creation) in a creative act.

The text is framed in a journey through three moments: the first is the theoretical foundation of the concepts of collective creation, director (creator), performer (creator), body, sensitive knowledge, narrative, event, and the methodology used for the research - creation. Secondly, I will speak from a personal experience, from a concern that was born years ago in my role as a performer, which today is accentuated as a director, especially with the H3 Contemporary Dance Company (CDCH3). It is a place that I create for scenic experimentation since 2010, based on the recognition of the expressive possibilities of the sensitive body of the performer (creator), and that I will put in dialogue with other reflections of creators of my city, Medellín. In parallel, the process of the staging of GRIETAS is evident, which is one of the various creative components that have framed this research. There, as director, I develop creation laboratories, apply tools and strategies for the construction of personal dance languages and collective relationships, with the aim of investigating the relationship between the director (creator) and the performer (creator). Finally, in a third moment, the analysis and interpretation of the places visited by the research and the pertinence of the same is made.

**KEY WORDS:** Body, director (creator), performer (creator), collective creation, dramaturgy, contemporary dance, interdisciplinary creation, education and training.

## RECORRIDOS PRESTADOS

(A modo de introducción)

El gesto de la creación, lo concibo un poco más allá de la ejecución de un producto de consumo y contemplación. También es generar reflexiones acerca de nuestro contexto, sentir curiosidad por los hechos, fenómenos y situaciones que nos rodean, y, en ese recorrido, cuestionar diferentes procesos y representaciones. Ahora hablar de la investigación – creación, se torna en un lugar nuevo y que viene tomando fuerza en el campo de las artes, en su idea de generar conocimiento en el ámbito académico.

Teniendo en cuenta que la investigación – creación aún no es considerada un método investigativo propio del ámbito de las artes, a nuestro modo de ver es una manera a través de la cual el campo del arte pretende: a) estar al nivel de la comunidad académica y científica frente al debate sobre la generación de conocimiento desde el campo de las artes, b) consolidar una comunidad académica artística para las artes, tarea ardua y difícil, por el pensamiento generalizado de que el artista es individualista y solitario, y por esta razón se le dificulta crear comunidad y, c) esta forma investigativa toma prestados métodos de investigación de las Ciencias Sociales, hecho que ha traído consigo que la comunidad artística asuma la investigación - creación como un método investigativo propio. (Daza, 2009, p. 87)

Como lo menciona Daza (2009), para entrar en los terrenos de la investigación – creación en artes, es necesario analizar la tríada del arte: el sujeto creador o artista, el objeto o práctica artística y el espectador o público, quien recibe la obra o propuesta artística. Y es justamente donde tiene lugar este proyecto que he nombrado CENTAURUS. En este recurso se problematizarán los roles presentes en la creación desde esa concepción del creador, a quien la necesidad de crear lo conduce a producir una pieza artística; el intérprete que, en el caso concreto de la música, la danza, el teatro y el cine, constituye el vehículo expresivo de un creador determinado, y, el espectador, quien, de acuerdo con su disposición perceptiva y capacidad de disfrute, se erigirá como el receptor de las obras artísticas de que se trate. Se girará la mirada hacia una relación horizontal, donde los agentes antes mencionados se tornan en creadores desde los territorios que habitan, y, por consiguiente, concebirán los procesos de una manera dinámica y participativa, o al menos, desde

mi visión como director (creador), se posibilitarán herramientas y lugares reflexivos que le den potencia a la experiencia artística.

Desde el siglo pasado, se ha despertado un gran interés por otras formas de creación más cercanas al contexto latinoamericano, en donde las estructuras clásicas parecen no tener mucha resonancia con nuestras realidades. Debido a esa inquietud, aparece la creación colectiva o colaborativa, en la cual se genera una horizontalidad en las relaciones durante la creación escénica, y, bajo este panorama, surge un gran protagonista, que entra a ser el eje transversal de los lenguajes para estas narrativas contemporáneas y de puesta en escena: el intérprete (creador).

Esta configuración moviliza formas, maneras de la investigación y diálogos entre las diferentes áreas involucradas, con una perspectiva horizontal en la cual el intérprete (creador) requiere necesidades particulares de creación, entrenamiento y formación; también genera dramaturgias propias para la activación de un cuerpo sensible, singular en cada proceso. En esta perspectiva, la relación entre director (creador) e intérprete (creador), presenta otros matices y replantea los caminos de comunicación entre éstos con el resto del equipo y con el espectador (creador). Lograr construir una narrativa especial para ese recorrido me resulta inquietante y justamente esa singularidad de tener algo por decir, me hace reflexionar sobre las inquietudes del creador. Éstas las vengo trabajando desde hace varios años y ha sido necesario transitar por procesos y maestros para entender sobre la atención dirigida<sup>1</sup>, el reconocimiento de capacidades psicomotoras y la necesidad de ampliar mi percepción sobre la sensibilidad del cuerpo. Éstas están ahora instauradas en mí y continuamente las estoy validando, actualizando y replanteando.

Por el alcance de esta investigación y, desde el lugar que enuncio este proceso, me centraré en la relación director (creador) e intérprete (creador) de la tríada antes mencionada. Esto será en el ámbito de la danza y específicamente de la danza contemporánea, sin desconocer la posibilidad de aplicarlo a otras áreas artísticas. Se dejará para futuras ocasiones el planteamiento de una reflexión sobre el espectador (creador), un lugar que puede arrojar información y generar nuevos conocimientos en la construcción de un acontecimiento y, quizás, ampliar el campo artístico donde se aplica.

De ahí que el interés de este texto gire en torno a responder la pregunta ¿Cómo puede el intérprete (creador) construir narrativas corporales?, y, en esa medida, ¿cómo puedo yo, director

---

<sup>1</sup> La atención dirigida hace parte de un sistema de reeducación neuromotriz, en el cual se utiliza el movimiento consciente para buscar patrones eficientes y sanos. Así mismo, permite conocer estrategias para mejorar la postura y refinar habilidades motrices. Algunos de los principios del método Feldenkrais. <https://feldenkraisbarcelona.net/> (2021)

(creador), apoyar el proceso y visibilizarlo, de manera que le posibilite la edificación de una poética singular desde la fisicalidad de las emociones? El proceso se enmarca en los laboratorios creativos con la Compañía de Danza Contemporánea H3 (CDCH3)<sup>2</sup> y en el desarrollo de esta maestría.

Esta pregunta se articula con el propósito de esta investigación – creación, el cual es dialogar con ideas, conceptos y prácticas que han problematizado mi hacer en la danza, en la construcción del intérprete (creador), ahora desde la óptica de un director (creador) y mediante la creación de la puesta en escena GRIETAS. Se acompaña de reflexiones personales acerca de lugares transitados y en diálogo con otros creadores de la ciudad de Medellín.

En contraste con la pregunta y el propósito, surgen conceptos que darán un mapa de navegación sobre los lugares a visitar y reflexionar: creación colectiva, intérprete (creador), director (creador), acontecimiento, cuerpo, narrativa y conocimiento sensible que, en el uso del método fenomenológico, podrán generar un lugar donde las experiencias vividas tienen significancia y relación con lo investigado.

Indagar sobre cómo el intérprete (creador) vuelve cuerpo las reflexiones e intereses en su singular manera de contarlo, las herramientas y estímulos necesarios para traer a conciencia los trayectos que recorre en la creación y el acompañamiento en el proceso de construir una experiencia artística que tenga resonancia en su entorno, abre el camino para generar un contexto a partir de las vivencias, conocimientos, entrenamiento y experiencias registradas en su cuerpo, en la búsqueda del movimiento singular en colectivo.

En este viaje nos toparemos con tres capítulos, que me posibilitan exponer – argumentar lo investigado en CENTAURUS, y que es presentado en este texto. En un primer capítulo, que he denominado *Caminos colectivos*, hago un acercamiento a lugares que enuncian en un principio la creación y la interpretación, la búsqueda de nuevos caminos y la necesidad del tránsito creativo a partir de preguntas identificadas con las voces de quienes intervienen. Esto da un sustento teórico al planteamiento de la relación horizontal en conjunción con los intereses escénicos. Lo presento en los siguientes momentos: *Un colectivo, una voz*, donde abordo la creación colectiva y las aristas que plantean algunos maestros de teatro al respecto de esta manera de crear; *Territorios cercanos*, donde desarrollo una contextualización de conceptos como cuerpo, conocimiento sensible dentro de la experiencia artística como acontecimiento. Conceptos que utilizo en la investigación -

---

<sup>2</sup> La Compañía de Danza Contemporánea H3 (CDCH3), fundada en diciembre de 2010 y con sede en la ciudad de Medellín, tiene una presencia artística y formativa permanente en los espacios culturales y de creación de danza en la ciudad.

creación; *Reflexiones sobre la danza expresiva (una mirada a occidente)*, donde se hace un paneo general sobre intervenciones que generaron algunas compañías y creadores de danza, a partir de lo teatral; *Estableciendo caminos*, donde genero esa mirada holística y fenomenológica del enfoque metodológico, que establece los recorridos por donde transcurre la investigación, el enfoque y mirada para la recolección de información y la exploración de la misma; y finalmente *Lugares para visitar*, donde describo los momentos que harán parte de la ejecución del trabajo, desde lo reflexivo, comunicativo y creativo.

*Comenzando el viaje* es el segundo capítulo, y en él plasmo las acciones realizadas en la investigación y desarrollo el componente creativo. Aquí encontramos cinco partes que describen el proceso: *El caminar de un intérprete*, donde planteo puntos de vista personales que he atravesado y encarnado a lo largo de los años para acceder a la escena; todo desde una perspectiva como intérprete (creador), la cual genera un antecedente en el trabajo que, después, como director (creador), busco en los que intervienen en un proceso creativo; *Viajeros cercanos*, donde, con un énfasis reflexivo y dialógico sobre esta investigación y los procesos que aquí estimo, se entra en conversación con reflexiones de otros creadores cercanos al entorno al cual pertenezco. Ellos, a su vez, se preguntan por sus formas de crear, con el fin de contrastar los escenarios de interés y evidenciar los puntos de construcción o disertación; planteo traer a conciencia el modo de obrar en mis procesos creativos, no para presentarlo como un modelo acabado o plenamente definido, sino desde la conciencia racional<sup>3</sup>, la técnica, y/o lo empírico. Es quizás iniciar el recorrido hacia una explicitación consciente de la manera en que el proceso de investigación – creación se desarrolla en el contexto de esta maestría, permitiendo comprender mi naturaleza creativa, reconocer los límites y posibilidades, y dar un acento importante a la creación a partir de un entendimiento corporal particular dinamizado por las percepciones kinestésicas<sup>4</sup>, las cuales se direccionan hacia una decisión y, con ello, una intención de ser y estar en una experiencia artística; *Nombrando lugares, habitando territorios*, donde me adentro en el desarrollo de esas variables que considero necesarias en el proceso de entender el registro físico y las posibilidades para accionar, en un cuerpo con preguntas por su intención y decisión de presencia, enmarcado en el movimiento danzado; y

---

<sup>3</sup> El conocimiento racional se desprende de la razón. Para adquirirlo se debe hacer un esfuerzo consciente, metódico, a menudo argumentativo, que obedece a las leyes formales de la lógica. Esto significa que el conocimiento racional es una forma analítica de pensamiento, vinculada con un método. ( Universidad de la loja, 2019)

<sup>4</sup> La inteligencia kinestésica es un estudio de los movimientos corporales, producto de los pensamientos conscientes e inconscientes que comunican un mensaje emocional, ya sea para reafirmar o para contradecir lo que se expresa verbalmente. (Carrillo & López, 2014)

finalmente *GRIETAS, el cuerpo de una interpretación*, donde genero un laboratorio expandido, que se convierte en el pretexto creativo que me posibilita, como director, (creador) desarrollar con los integrantes de la CDCH3: navegar sobre corrientes diversas y zambullirnos en la construcción de sus universos singulares de cuerpo en movimiento, transversalizados por su entrenamiento, entorno y contexto, partiendo de inquietudes e intereses lanzados por los mismos sujetos que intervienen en el proceso.

Por último, el tercer capítulo *Viaje expandido*, surge durante el camino que recorro en esta maestría. En él aparecen sospechas, dudas, confrontaciones y charlas que generan puntos de reflexión y análisis de lo creado en medio de la investigación, las clases y las exploraciones desarrolladas en los talleres. Esto además se contrasta con la vivencia del proceso de entrenamiento, laboratorio y creación que se ha desarrollado en la Compañía H3. El capítulo se divide en dos momentos que nombro como: *Pensamiento sensible*, un lugar que me lleva a pensar en la escena y los que participan de ella, donde oriento mi mirada hacia una creación más crítica y quizás política, que escape de las premisas de la moda, sobre todo de lo que se “debe” o “tiene” que hacer, con reflexiones que generen la atención y despierten el interés de los que participan de la experiencia creada; y *Del viaje y sus reflexiones*, donde planteo el recorrido de esta investigación, desde el lugar de poder desprenderse de nociones formales y atender a dinámicas singulares de creación, generando un universo que requiere enfrentarse a procesos, no solo desde una óptica corporal, sino también mental y emocional. Y esto, en medio de un entorno, y quizás no sea algo nuevo, pero solemos perderlo de vista y enmascararlo con formas o métodos que solo dan respuestas circunstanciales a un sentido creativo, que está continuamente en movimiento.

Me parece importante, finalizando este momento introductorio, resaltar mi creencia en la construcción de experiencias que posibiliten la reflexión y la sensibilización de los cuerpos de una sociedad, cada vez mas distante y ajena. Estos espacios se potencializan cuando el acto creativo se convierte en un confluir de voces que incluyen a todos los que participan del acontecimiento y posibilitan, aunque sea por un instante, retornar al recuerdo de nuestra humanidad. Somos convocados a seguir investigando y creando, ya sea desde lo natural, cultural, social, empírico, científico, artístico, filosófico, o tradicional; que esto no nos haga perder de vista la importancia de reconocernos y reconocer al otro desde la diferencia, como un complemento a nosotros mismos. La danza, en el campo sensible, se convierte en una fuente importante de conocimiento y aporta a ese ejercicio reflexivo de construcción y reparación de tejidos sociales a través del arte.

Cuadro 1. Acciones investigativas

En el siguiente cuadro, señalo las iniciativas que he desarrollado en el proceso de la investigación – creación CENTAURUS, donde las actividades representan acciones realizadas, las variables son las líneas de la acción, la dimensión los lugares visitados y los indicadores se componen de la información a recolectar.

<b>ACCIONES</b>	<b>VARIABLE</b>	<b>DIMENSIÓN</b>	<b>INDICADORES</b>
Hacer una revisión documental de los conceptos, autores y creadores que dialogan con la creación colectiva y las reflexiones corporales	Revisión documental	Creación colectiva y reflexiones corporales (autores, creadores, conceptos)	Visiones, Estudios, Pensamientos, Experiencias
Sistematizar en una primera fase, mi trabajo de intérprete y creador que posibilite traer a conciencia mi modo de obrar en la creación de una “Experiencia Artística”	Modos de obrar en una creación artística	Trabajo personal de intérprete y creador	Recorridos, Validaciones, Reflexiones, Probar – hacer, Hacer – pensamiento
Realizar un análisis con otros intérpretes y creadores pertenecientes a mi contexto de ciudad	Análisis	Otros intérpretes y creadores de la ciudad de Medellín	Métodos, Trabajos, Búsquedas, Hallazgos, Inquietudes, Visiones
Registrar y analizar las exploraciones que se dan dentro de los laboratorios creativos con la CDCH3. Crear la puesta en escena GRIETAS	Exploraciones y laboratorios componente creativo	Compañía de Danza Contemporánea H3	Dispositivos, Entrenamiento, Exploraciones, Métodos, Intereses, Recursos, Pensar– Crear, Crear – Hacer

Elaboración propia basada en el propósito de la investigación CENTAURUS



## CAPÍTULO 1: CAMINOS COLECTIVOS

(A modo de marco teórico y conceptual)

Hablar de la creación o creador, indudablemente comienza a recorrer diversas visiones que generan inquietudes, renovaciones de los lugares que anuncian y desplazan el hábitat en donde se han construido. Abdo Nawar, profesor adjunto de la Universidad Libanesa y director de la Asociación Shams, hace una introducción que posibilita una buena transición de este concepto hacia el lugar que estaremos recorriendo en este texto:

El origen más popular de la creación se fundamenta en Dios y ofrece una explicación al inicio del mundo. Sin embargo, la existencia del artista resulta asimismo evidente en los descubrimientos científicos que brindan un modelo cosmológico de la creación y la evolución del universo. En efecto, la imaginación, que constituye la base sobre la que se construye todo descubrimiento, es el origen de los diversos ámbitos artísticos. La exploración empieza a partir de la semilla de la imaginación y se desarrolla gracias a las destrezas del creador, ya sean éstas artísticas o científicas. (Nawar, 2021, p. 204)

Nawar nos presenta una perspectiva y presenta al artista, entre otros, como un creador. Indagando sobre varios lugares y visiones, sin lugar a duda, a éste lo podemos pensar en su esencia fundamental como un receptor. Es un ser humano que según su sensibilidad y la capacidad que tiene de reflexionar sobre su entorno, encuentra motivaciones por fenómenos, lugares, acontecimientos u objetos, con la necesidad de razonar, sentir sobre ellos y compartirlo. Cabe anotar que los creadores tienden a ver el mundo de una manera diversa y buscando terrenos que posibiliten una correlación constante entre el arte y la creatividad, que develen un entendimiento y una conciliación entre lo que se piensa y se conoce. En términos de esta investigación – creación, oriento la mirada hacia las artes escénicas, que es el campo en el que estaré desarrollando el tránsito de este texto.

Para el mundo de las artes escénicas, el siglo XX implicó una época de inevitable renovación e innovación en términos técnicos y estéticos. Hemos heredado investigaciones sobre el lenguaje escénico y las técnicas del intérprete que se han venido constituyendo y nutriendo de los avances tecnológicos y científicos. Esto ha generado de cierta manera la ampliación de su lenguaje, con el

uso y diálogo de otras artes y propiciando una pluralidad de propuestas estéticas. Como lo menciona Cristina Moreno (2014), de la escuela superior de arte dramático de Málaga, “la búsqueda por reinventar un lenguaje nuevo en el afán de seguir ofreciendo una forma de arte con la que poder expresarse”. Moreno menciona que, para no quedarse obsoletos, coreógrafos y bailarines han investigado diferentes concepciones sobre la interpretación en la danza:

El hecho de decidir cuál es el método válido de creación o entender una u otra como única fuente de manifestación dancística es empobrecer a la danza en general. Los derroteros de la nueva danza son infinitos ya que cada creador establece sus propios criterios (...) No podemos obviar a la emoción como fuente de generación de arte y aunque no sea la única vía para llegar a la creación es de un peso tal que impregna toda la historia del arte en multitud de facetas. (Moreno, 2014, p. 24)

Y, si bien con Moreno le damos ese valor a lo emocional, es cierto que en esta investigación buscamos esa emotividad a través de la exploración y estimación corporal como disparador para lo emotivo. Igual, compartiendo lo que dice la autora, es solo una de las múltiples alternativas para acceder a la creación.

Entre estas alternativas de creación, fue necesario analizar un modo de producción que actualmente es muy utilizado en Latinoamérica, y que tiene lugar desde el siglo pasado. Como lo expresa Arturo Llerena Avendaño (2021), durante la década de los años 60s y 70s, las artes escénicas se enfrentaron con la necesidad de expresar el descontento social de la época. La reproducción de formas u obras de autores extranjeros se tornó en una fórmula vacía, ya que, al ser aplicada en un contexto diferente, fue careciendo de sentido. Éste fue el puntapié que inició la búsqueda de una poética propia latinoamericana, poniendo en duda el método de producción escénico tradicional, la organización estructural de una compañía y la distribución de roles. Nació así una nueva concepción denominada creación colectiva.

### **Un colectivo, una voz** (Creación colectiva)

La inquietud de generar lugares de enunciación y narrativas dispuestas para nuestras realidades colombianas, más cercanas a nuestro contexto, viene presente desde hace varios años y

por tal razón surge lo que conocemos con el nombre de creación colectiva. Uno de los grandes maestros de la creación colectiva latinoamericana y quien comienza a plantear la dramaturgia del actor, fue Enrique Buenaventura. Fundador del Teatro Experimental de Cali (TEC), Buenaventura constituye el “Nuevo Teatro Colombiano”, significando el nacimiento del primer movimiento teatral con nombre propio.



*Imagen 1 - Enrique Buenaventura. Foto: <http://www.uartes.edu.ec/tangente/>*

Este nuevo teatro se fundamenta en una intención plenamente social, abarcando en sus obras el contexto y la problemática de entonces, y siendo un teatro en la mayoría de los casos autodidacta. Para Buenaventura, la investigación no es un método, no es algo que se aprende en la academia ni un retratar el mundo limitándolo. Es en cambio, una búsqueda en la que la vivencia es lo más importante. La dramaturgia del actor también se vio alimentada por los estudios de la Antropología Teatral sobre instrumentos y técnicas que ampliaron el espectro de acción del actor y entregaron a los actores una autonomía en la creación, en los procesos que Buenaventura llevaba en el TEC.

En paralelo, y trabajando sobre esta misma línea, está el teatro La Candelaria de Bogotá. Fue fundado en junio de 1966, bajo la dirección de Santiago García Pinzón, actor, dramaturgo y director teatral. Generó grandes contribuciones al desarrollo y popularidad de las artes escénicas en Colombia. Su particular método de creación colectiva ha tenido una gran receptividad no solo en Colombia, sino en el resto de América Latina y algunos países de Europa.

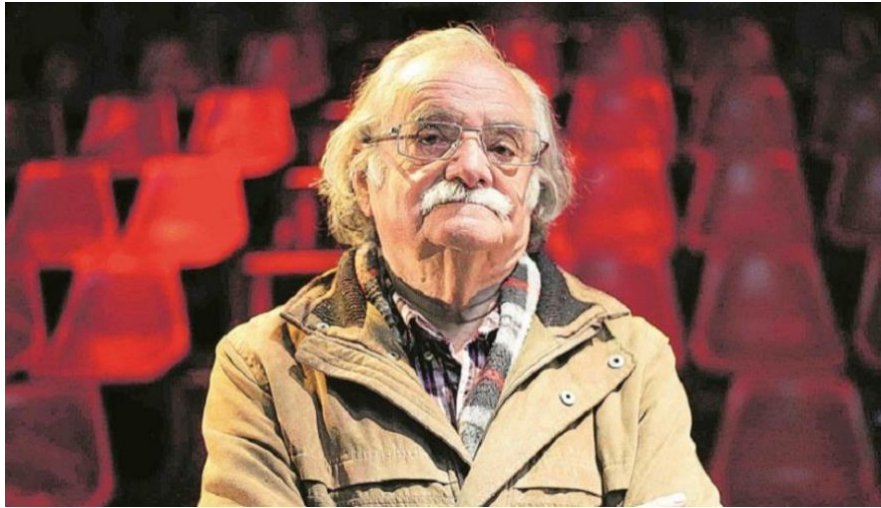


Imagen 2 - Santiago García. Foto: <https://www.elnuevodia.com/>

*“...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. Decidimos alternar los trabajos de creación colectiva con otros de creación individual para no tener que someternos a un método, envejecidos y repetitivos. El arte es adverso a los métodos, el verdadero arte lleva a una permanente ruptura de normas y leyes, en una actitud iconoclasta especialmente con lo que se hace...”*

*Santiago García*

En Santiago de Cuba está el Grupo Teatro Escambray que, en los años 70, al abordar problemas específicos de la región, propició una participación activa de los espectadores, que llevó a la modificación de la estructura de las obras. En esta experiencia, la creación colectiva mantuvo siempre el respeto por la individualidad y los textos, en su mayoría, aunque resultaron del proceso de investigación del grupo, eran firmados por un dramaturgo. Para la creación colectiva, se valen de diversas fuentes: recuperan la tradición popular y nacional, revisan las teorías de los formalistas y estructuralistas rusos, se apropian de estudios de semiología, aprovechan el legado de la antropología teatral con nociones como dramaturgia del actor, entre otras. El grupo, al elaborar sus propuestas, no necesita partir de una obra escrita, sino que crea un texto escénico que incluye lo verbal.

Sobre esta misma línea está Arístides Vargas, director del grupo teatral ecuatoriano Malayerba, fundado en Quito en 1979. Nace como grupo de creación colectiva y sus primeras obras se forman así. Sin embargo, la creación colectiva, según él dice, es como la ética:

*“...es la asunción individual de pautas de trabajo. En principio, éramos jóvenes y queríamos hacer todo muy rápido, pero nos llevaba dos años montar una obra. Fue un largo aprendizaje que consolidó el grupo. En la actualidad, el trabajo de dramaturgia es personal, pero no entre comillas, ya que hay una colectivización permanente del proceso de trabajo. Y, además de eso, seguimos con creaciones colectivas...”*

*Arístides Vargas*

Para Arístides, la creación colectiva se trata de una especialización, de admitir que la dramaturgia no vale más que la escena o la interpretación.

Siguiendo el recorrido por Latinoamérica, Brasil aparece fuertemente con el Grupo de Teatro A Vertigem, que propone el proceso colaborativo. Según Antônio Araújo, director del grupo, el proceso colaborativo es un enfoque del trabajo de creación que, “busca la horizontalidad en las relaciones entre los creadores del espectáculo teatral”, (Abreu, 2004, p.35) con lo que, orgánicamente, se difuminan las jerarquías en el proceso creativo y se genera una transversalidad disciplinaria, integrando y estimulando los diferentes lenguajes, pero conservando las funciones de cada artista participante del proceso. Con este tratamiento se valida una relación mas cercana entre los diferentes lenguajes que interactúan en una creación, y, justo ahí, en el camino horizontal del intérprete con el director, es donde afincó mi camino de investigación, para encontrar esas narrativas y/o canales que posibiliten desde lo tangible y corporal, un desarrollo interpretativo para la escena.

En esa línea, Silvia Fernandes, profesora y teórica del teatro contemporáneo, hace una mención sobre el proceso colaborativo donde, según sus palabras, se “privilegian procedimientos de creación polifónicos. Es decir, varias voces que no son ejecutadas al unísono”. (Fernandes, 2010, p. 66). Se trata de un lugar muy precario y sobre todo en esa comunicación que, a veces, puede generar confrontaciones, lo que implicaría, necesariamente, generar una construcción de condiciones cada vez más óptimas para ese diálogo que tiene lugar entre los creadores. Aún así, 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.

Acotando el recorrido, llego a Argentina con dos maestros con los que he tenido la posibilidad de desarrollar procesos de investigación e indagación, que comienzan a tener mucho eco en esta investigación, como referentes artísticos y creativos. Eugenia Estévez, docente y coreógrafa argentina, se centra en la formación y entrenamiento kinésico de los cuerpos en movimiento y en la búsqueda de reconocer y particularizar su lenguaje. Su investigación parte de cuestiones básicas de composición, tales como el tiempo, el uso del espacio, la teatralidad y la relación, tomando la improvisación como eje del trabajo para crear vínculos entre las necesidades técnicas y las áreas creativas; la intuición se sumerge en un proceso de descubrimiento, creatividad y comunicación simultáneamente. Estévez, en una entrevista dada al Instituto Universitario Patagónico de Artes (2016), menciona que uno de los temas que la movilizan, es tratar de responder ¿qué me mueve, de dónde surge mi movimiento? Afirma que opera mucho desde la exploración; su clase no tiene un formato tradicional de técnica para danza, moviéndose más desde la experimentación, desde el método Feldenkrais, usando el movimiento consciente y la atención dirigida para buscar patrones eficientes y sanos de movilidad, mejorando postura y refinando habilidades motrices, hacia la creación.

Por su parte, David Señorán, director, docente, coreógrafo y gestor argentino, trabaja en la construcción de universos propios para la escena, que el intérprete habita desde su percepción corporal. Se promueven inquietudes creativas y responsabilidades en el desarrollo experiencial de aquel, posibilitando un espacio de investigación por parte del intérprete, que lo acerque a esa relación personal con el entorno y el entendimiento de su estar escénico. Señorán, como creador, aborda la construcción de propuestas con límites interdisciplinarios que se diluyen, moviendo el discurso en terrenos mixtos donde la danza convive con otras formas de expresión. Postula al intérprete (creador) como un corresponsable de la escena desde el hacer y el movimiento. “Es importante entender lo que haces para que el movimiento genere el espacio suficiente para ser leído”, menciona en la entrevista realizada por Adriana Barenstein al colectivo de comunicación Paco Urondo (2022), y es algo que suele trabajar en clases y creaciones, que pueden verse contenidas bajo las preguntas ¿Para qué la Danza y para quién la Danza?

Esos dos lugares se vuelven transversales en esta investigación y luego serán experimentos en la creación de GRIETAS, donde necesariamente se verán contrastados el interés reflexivo, el

entrenamiento y la formación de los intérpretes (creadores). Como director (creador), se buscará posibilitar el análisis, la exploración, la potenciación y modulación en las construcciones colectivas hacia una experiencia. Y antes de avanzar un poco más, es necesario aclarar el lugar del director (creador) que, en lo mencionado anteriormente, bajo esa óptica de la creación colectiva, es aquel que posibilita el espacio creativo y reflexivo, gestando iniciativas, potenciando lugares, estimulando recorridos y dialogando con las otras voces que intervienen en el proceso.

Con la intención de construir una poética propia y unas narrativas estéticas singulares, pongo continuamente en análisis esta manera de concebir la escena como una creación colectiva, así como las formas de acceder a ella. Con el tiempo, percibo la necesidad de contar con un trabajo continuo y por ende un grupo estable, para investigar sobre el arte escénico y las técnicas del intérprete (creador). Éste es quien tiene un sentido más integral, un creador que investiga y se involucra con la problemática que va a desarrollar, propone y discute soluciones escénicas y es corresponsable de todo el proceso, ya que el objetivo no es el montaje de una obra sino desarrollar un trayecto estético que se construye a partir de cada experiencia artística de quienes integran el acto creativo.

Según el DECEL, la palabra intérprete viene del latín *interpres*, *interpretis*, palabra cuyo sentido más antiguo es el de negociador - intermediario. Según la RAE, es la persona que explica a otras, en lengua que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida. Para efectos de esta investigación, considero este término en el sentido de identificar y construir su propia voz, para luego hacerla participe en el acto creativo, organizando su discurso, dramaturgia y/o narrativa, que por excelencia es corporal y es el lugar donde nos centraremos. A pesar de que a nivel lingüístico la palabra intérprete genera una connotación muy específica, considero pertinente continuar nombrándolo así y posibilitar que a lo largo del texto se pueda entender desde otro lugar. Porque si bien la investigación la planteo en la línea de la danza, siendo posible utilizar palabras como bailarín o danzante, me parece adecuado mantener el término intérprete, porque visualizo que el campo de aplicación se puede expandir a otros lugares. Pensar quizás que los actores, músicos, acróbatas y artistas plásticos, entre otros, pueden atravesar por esos mismos territorios donde se potencien como creadores, y sobre todo en un momento donde las líneas que dividen las artes escénicas y las artes en general son cada vez más difusas, y generar dramaturgias específicas se vuelve necesario y urgente que suceda.

Justamente, dramaturgia es otro término que comienza a resonar en esta investigación y es importante ubicarla en el desarrollo de este proceso. Según Oxford Languages, dramaturgia (del griego δραματουργία) es la acción y efecto de crear, componer, escenificar y representar un drama, convirtiéndolo en espectáculo teatral. El término se aplica no solo al teatro sino a otros espectáculos de las artes escénicas, como la danza, la ópera o el circo. Eugenio Barba (2019), reconocido autor, director e investigador de teatro, desde su antropología teatral<sup>5</sup>, tiene presente las técnicas del actor en su entrenamiento continuo para alcanzar el nivel óptimo de presencia escénica. Lo que llama dramaturgia del actor, tiene mucha resonancia con el abordaje de Patricia Cardona (2000), una reconocida periodista, investigadora, crítica y maestra, que menciona la dramaturgia del bailarín, entendiendo que el concepto de dramaturgia se refiere al trabajo de las acciones. En este sentido, lo interesante radica en adentrarme en cómo se posibilita el accionar del intérprete (creador) en la escena mediante un movimiento consciente, desde esa mirada del director (creador), y los efectos que tiene en esta relación.

El uso del movimiento consciente y la atención dirigida me hace pensar en la posibilidad de que, desde el reconocimiento del cuerpo, puedo tomar decisiones frente a los trayectos que recorre y las maneras de sensibilizarlo, ante una acción para la escena. En ello, cabe mencionar algo como la fisicalidad de las emociones, al querer referirme a un cierto tipo de potencia física lograda en el entendimiento funcional, eficiente y de movilidad sana, mezclada con la expresividad y texturas de sensibilidades. Identifico entonces al intérprete (creador) en medio de la creación colectiva, como alguien que trabaja su pensamiento, sus emociones y sus sensaciones mediante su cuerpo y como director (creador) busco el tránsito por esos lugares, en diálogo con un entorno y un colectivo.

Ahí radica la importancia de esta investigación, en el reconocimiento y la potencia del intérprete (creador) en la construcción de su accionar, con una voz particular y cercana, que despierta la posibilidad de una comunicación efectiva. Es solo una alternativa de las múltiples posibilidades existentes en la diligencia comunicativa, porque finalmente estoy convencido de que el estímulo para la creación es tener algo que, por y para decir. Es claro entonces que planteo en esta investigación una mirada hacia otra dirección: un intérprete que crea en conjunto con el

---

<sup>5</sup>El International School of Theater Antropology –ISTA abriga los estudios sobre Antropología Teatral y fue fundado por iniciativa de Eugenio Barba. Se compone de reflexiones sobre los principios comunes que se encuentran en los cuerpos en estado espectacular dentro de las diversas culturas.



director, desde una atención dirigida y conocimiento sensible de su cuerpo. Y estos elementos se experimentan en la creación de GRIETAS.

La fisicalidad es una palabra que empieza a rondar por esta investigación. Laura Falcoff, periodista argentina, en una entrevista para la revista El Clarín (2017), la menciona cuando se refiere a Diego Velásquez, un actor argentino que, en palabras de Falcoff es “un intérprete anfíbio entre el teatro y la danza”. Velásquez reafirma esa singularidad en el intérprete, ese estado único y personal que cada sujeto le imprime a su estar en la labor:

Siempre me gustó bailar, pero estoy contento de intentar una singularidad en el intérprete que soy. No sé si hubiera querido ser bailarín. Me gusta ir de un lugar a otro y relacionarme con gente distinta; hoy, trabajar con un coreógrafo y mañana con un director que respeta el texto a ultranza. Y esto de poder defender en espacios distintos lo que pienso del intérprete me hace crear una especie de ética personal. Nunca pienso, esta es una obra más de danza y esta es más de hablar. Es siempre uno mismo y el propio cuerpo en relación con cosas: la cámara que está aquí o el público que está allí. (Velásquez, 2017)

En el trabajo colectivo se genera una ampliación de las técnicas del intérprete, y sobre todo, la noción de su dramaturgia hace configurar otras maneras de crear, que implican lugares cada vez más autorales. Ello me conduce a pensar en el Teatro Físico (TF)<sup>6</sup>, como el espacio de construcción desde el cuerpo, de una estética para la escena. En el momento que se sumerge en el océano de códigos referentes al TF, la apuesta se hace por la exploración de diferentes caminos de expresión y conocimiento escénico que entren a conjugarse y posibilitar una deconstrucción de formas tradicionales, para establecer otras miradas dramáticas que incluyan lo corporal. La experiencia del intérprete y la dramaturgia particular que éste puede llegar a generar abre paso a una construcción de narrativas propias y desde el cuerpo. Las docentes Clavijo y Cadavid (2018) de la Universidad de Antioquia, en su artículo Narrativa Corporal expresan: “La narrativa corporal está

---

<sup>6</sup> Teatro Físico es un arte teatral con una narrativa muy potente, en donde el cuerpo del intérprete es su instrumento principal de comunicación, donde se combina la agilidad de un BAILARÍN, la percepción sutil de un ACTOR y el humor gentil de un CLOWN. Al ser una forma de teatro menos literal, potencia la imaginación y capacidad de sugestión del espectador. Extractos de Tramoya Teatro, por Adrian Mazon. <https://tramoyateatro.com/teatro-fisico/>

asistida por y desde el cuerpo vivido y se lee a través de una experiencia vivida con la práctica corporal artística”.

El interés por las prácticas contemporáneas y procedimientos de creación no se queda solamente en el escenario; hay una inquietud latente por lo pedagógico e incluso algunas universidades latinoamericanas están trabajando con la mirada más afilada y directa sobre el intérprete (creador). Aquí, por mencionar algunas, encontramos la Carrera de Danza Teatro en la Universidad de Cuenca, Ecuador, y el Curso de Artes Escénicas en la Universidad de Campinas en Brasil, donde se entiende un poco la formación del intérprete como investigador y la investigación como práctica escénica. Éste es un lugar que es importante estimar en esta investigación, pero no llegaremos a profundizarlo. Sin embargo, también se deja la puerta abierta para, en futuros procesos, indagar sobre los elementos de la formación para la escena.

### **Territorios cercanos** (Cuerpo)

Adentrándonos un poco más en este territorio del cuerpo del intérprete (creador) y cómo se activa en relación con el director (creador) y los procesos creativos, en medio de esta investigación – creación, emerge el interés por indagar acerca del conocimiento sensible, y acerca de la posibilidad de transitar en la conjunción de conocimientos más versátiles, flexibles y plurales, que den cabida a una amplia gama de campos académicos por vías diferentes al saber científico. Desde una mirada fenomenológica del cuerpo, necesitaré revisar la relación entre estos conceptos: Conocimiento – Cuerpo, teniendo en cuenta que, en el caso del vocablo ‘cuerpo’, la definición se torna especialmente compleja y más aún cuando, según la cultura, éste se somete a diferentes percepciones. También tendré en cuenta la necesidad contemporánea de superar el dualismo que ha caracterizado los estudios sobre éste a lo largo de la historia y la dicotomía sujeto – objeto, en el afán de conocer y comprender el mundo.

En una revisión de la función gnoseológica del cuerpo, y apoyándome en Sergio Rabade, destacado filósofo de España, una de las dificultades que se ha encontrado es la terminológica, especialmente para el idioma hispano, en el que hay dos definiciones muy diferentes de la misma palabra:

Por cuerpo entendemos un organismo físico o fisiológico con unas estructuras determinadas (...). El cuerpo así entendido es un objeto físico, de especiales características, similares, en definitiva, a las de otros seres complejos (...). De tal cuerpo podemos hacer estudios científicos de diversa índole (...) analizarlo de diferentes maneras (...) objetivarlo desde plurales perspectivas. Por cuerpo tenemos que entender también eso indefinible que sentimos, vivenciamos, experimentamos en casi total inmediatez; algo que no podemos objetivar porque (...) dejaría de ser cuerpo sentido, vivenciado, inmediatamente experimentado. (Rabade, 1985, p. 148)

Por propósitos de esta investigación – creación, y desde la perspectiva de este escritor, estaré navegando por esas dos definiciones de cuerpo, tanto desde sus características bioquímicas como desde el registro vivencial. Me centraré en la fisicalidad de las emociones, como ese lugar que habita ambas posibilidades, bajo una mirada holística corporal. Se trata de un cuerpo sensible que se convierte en acción: memorioso, somático, afectivo y expresivo. Es un cuerpo poético, desde la danza, pero transversalizado por lo teatral, plástico, musical, escritural y gráfico. Cuerpo sustancial, Cuerpo acumulado, Cuerpo en capas, Piel del cuerpo. Éstas son algunas expresiones que pueden estimular el imaginario sobre ese cuerpo que estaré explorando en la creación del componente creativo GRIETAS. El enfoque, investigativo, será desde el conocimiento sensible y desde narrativas corporales en el director (creador) y en el intérprete (creador), para generar una experiencia artística. Miremos un poco más de este territorio.

Desde que comienza la gestación, cuando nacemos, cuando desarrollamos todo nuestro proyecto de vida, hasta ese último aliento de vida (porque aún no se sabe qué pase después, y posiblemente no sabremos sino hasta que cada uno transite ese momento), tenemos una presencia insistente de lo que llamamos cuerpo. Esa porción de materia, con delimitación definida, está compuesta por un conjunto de partes materiales como la cabeza, tronco y extremidades, que a su vez son contenedoras de otras partes, que componen un organismo. Posee una longitud, ancho y profundidad, y se caracteriza por tener una masa, peso y volumen. Entonces, un cuerpo u objeto es un conjunto de masas que forman una sola unidad.

Justamente es el cuerpo, con todas sus características y dimensiones, el que, a través de unas experiencias, un desarrollo psicomotor y una adquisición progresiva de habilidades funcionales en el niño, que son el reflejo de la maduración de las estructuras del sistema nervioso

central que las sustentan, lo que permite la realización de todas las actividades que lleva a cabo un ser humano. Hablando específicamente en este caso, se trata de actividades corpóreas, relaciones intrapersonales, de comunicación y socialización, entre otras.

El desarrollo psicomotor (DPM) es un proceso continuo que va de la concepción a la madurez, con una secuencia similar en todos los niños, pero con un ritmo variable. Mediante este proceso el niño adquiere habilidades en distintas áreas: lenguaje, motora, manipulativa y social, que le permiten una progresiva independencia y adaptación al medio. El DPM depende de la maduración correcta del sistema nervioso central (SNC), de los órganos de los sentidos y de un entorno psicoafectivo adecuado y estable. (García, 2016. p. 87)

En la grieta entre el ser material y funcional, encuentro un cuerpo que ha sido permeado y atravesado por diversas experiencias que matizan su accionar. Es la sustancia con la que el objeto físico y de delimitaciones definidas, se va matizando, moldeando, intensificando, alterando, reflexionando y donde se articula en una sociedad y se comunica con ella.

En la socialización es donde encuentro diferentes facetas que posibilitan al humano articularse y complementarse como un ser de comunidad. Al estar inmerso en ella, necesita establecer canales de comunicación para afianzar la permanencia en el colectivo. Para efectos de esta investigación, me centro en uno, que desde los inicios está presente en la evolución humana: el arte. Al interior de éste, el cuerpo del artista se compone de muchas grietas. Desde el DPM y la madurez de su SNC genera un matiz de las sustancias, percepciones y reflexiones, a lo largo de su experiencia vivencial. Éstas se van acumulando en capas y registrando en el cuerpo material que, por medio de algún dispositivo establecido, se comunicará con su entorno.

En comunión con esto, es necesario ver el cuerpo no solo como estructuras físicas, sino también como una composición de estructuras vividas y experienciales. Es necesaria una integración de un contexto, que se percibe en esa parcialidad esencial de cada sujeto. De ahí, es importante el replanteamiento, como exponía Merleau-Ponty, de la corporeización del conocimiento, la cognición y la experiencia.

Merleau-Ponty supone al cuerpo como una superación del conocimiento científico disciplinar, en la medida que aporta a la comprensión de su existencia, a la valoración de su subjetividad y a la resignificación de su experiencia temporal. En palabras de Merleau-Ponty, “cada presente capta paso a paso, a través de su horizonte del pasado inmediato y del futuro próximo, la totalidad del tiempo posible”. (Merleau-Ponty, 1996:107) Es la existencia y la experiencia lo que encontramos en el cuerpo al vincularnos con el mundo, y es el mundo lo que se revela por medio del cuerpo. En otras palabras, la existencia se encuentra en correspondencia con el propio cuerpo, desde el momento en que éste se manifiesta entre y con las cosas como forma de encarnarse en el mundo. (Ferrada, 2019, p160)

En ello, esa concepción corporal tiene caminos a estimar, como el compuesto experiencial vivido, parte de un entorno físico y temporal, y mecanismos cognitivos, entre otros. Dentro de su pensamiento, Merleau-Ponty enuncia:

Cada objeto es un "espejo de todos los demás". Nuestra percepción del objeto a través de todas las perspectivas no es la de una percepción proposicional o claramente delineada; más bien, es una percepción ambigua fundada en la participación y comprensión primordiales del cuerpo del mundo y de los significados que constituyen la Gestalt perceptual del paisaje. Solo después de habernos integrado en el entorno para percibir los objetos como tales, podemos dirigir nuestra atención hacia objetos particulares dentro del paisaje para definirlos con mayor claridad. Esta atención, sin embargo, no opera aclarando lo ya visto, sino construyendo una nueva Gestalt orientado hacia un objeto en particular. Debido a que nuestra implicación corporal con las cosas es siempre provisional e indeterminada, encontramos cosas significativas en un mundo unificado, aunque siempre abierto. (Academia lab, 2018)

Apunto a un ser humano, vivencial, experiencial y con posibilidades de construcción que, desde esos lugares, logre narrar su percepción y visión. Es un cuerpo en movimiento, cercano y reconocible, que va mutando según el grado de intensidad con el que sea estimulado y va

deslizándose por ese lugar liminal que genera nuevas formas, mecanismos, caminos y dispositivos de transformación, que entran a articularse en un sistema social determinado. En ocasiones impacta sutil o drásticamente su funcionalidad.

En nuestro cuerpo llevamos un legado que incluye no sólo órganos para el metabolismo, la respiración y la locomoción, sino también, y especialmente, los órganos sensoriales y los procesos neurocognitivos que determinan nuestros modos de aisthesis, los que nos permiten detectar, seleccionar e interpretar el mundo, a fin de permanecer en él durante el mayor tiempo posible y pasar este regalo a nuestra descendencia. Por lo tanto, además de nuestro patrimonio genético, hemos heredado un legado estético en formas específicas de sensibilidad para valorar y reaccionar a nuestro entorno. Nuestros sentidos, emociones y preferencias atestiguan una estética en evolución que no proviene de otro lugar que de nuestro cuerpo. (Mandoki, 2017)

La posibilidad de generar un conocimiento sensible (no un conocimiento de lo sensible), nos remite a la manera cómo el cuerpo puede acceder a ello. Como lo menciona David Iñiqui en el artículo *El sistema límbico y las emociones*, el estudio que se viene desarrollando en la actualidad sobre la composición y funcionalidad del cerebro parece situar desde una perspectiva global, en las áreas del sistema límbico, lóbulo frontal y la materia gris, las secciones emparentadas con el movimiento, la emoción y la atención. Podría decirse que estos lugares van ajustándose continuamente con las vivencias, las experiencias y variaciones en el estado central, lo que genera una inestabilidad y condicionamiento por la evolución. Esto, de alguna manera, es lo que se conoce como la *plasticidad cerebral*, donde no solo se produce la maduración sino también procesos neurológicos como el *podado o pruning*<sup>7</sup>. Esto nos lleva indudablemente a que el cuerpo continuamente este modificándose, reacomodando la información y ajustándose a un contexto vivencial.

Años de atravesar y vivenciar varios lugares, desde diferentes puntos de participación, me llevan a definir la corporeidad desde una mirada holística, como una “*acción*”, y en ello, entrando

---

<sup>7</sup> El Podado o Pruning sináptica es un proceso natural que ocurre en el cerebro entre la primera infancia y la edad adulta. Durante la poda sináptica, el cerebro elimina las sinapsis adicionales. Se cree que la poda sináptica es la forma que tiene el cerebro de eliminar las conexiones del cerebro que ya no son necesarias.

a particularizar esa acción, desde una perspectiva fenomenológica y ontológica, como *la vivencia del pensamiento, el movimiento, la sensación y la emoción*. En una instancia más atrevida, me llevaría a decir, en síntesis, que es el cuerpo en contacto con la realidad, el cuerpo vivido, lo que entra a dialogar con la manera en que, como humanos, percibimos las cosas y nuestro entorno, moldeando nuestra mente y cómo estamos en la realidad parcial y subjetiva.

Se puede decir entonces que “El hombre es, opera y conoce con el cuerpo vivencial” (Rabade, 1985, p. 256). En ese sentido, cobra un valor muy especial el cuerpo que genera la experiencia, desde una mirada fenomenológica, posibilitando justamente que ésta suceda como una realidad habitada, vivida y percibida por la conciencia. Pero ¿qué pasa con esas experiencias que no hacen parte de las vivencias?, ¿cómo ese cuerpo puede acumular algo que no ha experimentado? Son interrogantes que estaré bordeando en el desarrollo del laboratorio creativo de la investigación – creación GRIETAS, durante la construcción de la experiencia artística. Allí aparece el cuerpo del nuevo sujeto, su accionar en la escena y su participación en la creación, lo que llega con otros cuestionamientos que hacen necesario indagar también sobre los mecanismos usados en su formación.

Desde este punto, resulta importante mencionar a Jorge Dubatti (2019), crítico, teórico y gestor teatral argentino, quien evidencia tres sub-acontecimientos (convivio<sup>8</sup>, poiesis<sup>9</sup> y expectación<sup>10</sup>). Éstos componen esa experiencia artística que se constituye como una expectación de poiesis corporal en convivio e implican la superación de los conceptos de la “representación” y “presentación”, en tanto se regresa a esa base convivial y viviente del acontecimiento, y en ello aparece el término de “Cuerpo Poético”.

En conclusión, el teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres subacontecimientos relacionados: convivio, poiesis corporal en vivo, expectación. A tal punto estos subacontecimientos están imbricados y son inseparables en la teatralidad, que debemos hablar del convivio poético-

---

<sup>8</sup> Se refiere a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica

<sup>9</sup> El término poiesis involucra tanto la acción de crear (la fabricación) como el objeto creado (lo fabricado). Por eso, para efectos de este proceso de investigación de CENTAURUS, me referiré a la poiesis como producción, porque la palabra, a la vez liberada de la marca cristiana de “creación”, encierra los dos aspectos: el hacer y lo hecho.

<sup>10</sup> Cuando se habla del acontecimiento de expectación, necesariamente implica la conciencia, al menos relativa o intuitiva, de esa otra naturaleza del ente poético. Se vuelve necesaria la distancia ontológica, aunque sea intermitente.

expectatorial, de la poiesis expectatorial-convivial y de la expectación poiético-convivial. (Dubatti, 2019)

### **Reflexiones sobre la danza expresiva<sup>11</sup>**

(Una mirada al movimiento de danza en Europa, a modo de antecedentes)

La danza expresiva europea incorpora una serie de elementos narrativos y dramáticos propios del campo teatral. Parte del teatro físico contemporáneo lo conforma el llamado “nuevo mimo”, inspirado en las técnicas originales de Étienne Decroux, actor francés, y Jacques Lecoq, actor y entrenador de actuación. La primera compañía que utilizó el término “teatro físico” de manera explícita en su nombre fue DV8 Physical Theatre. Fue fundada en 1986 por el australiano Lloyd Newson, para quien el término proviene de Jerzy Grotowski, director de teatro. DV8 es también considerada como la primera compañía británica de danza teatro, término mejor conocido por el trabajo de la compañía Tanztheater (“teatro de danza”, en alemán) de Pina Bausch, bailarina y coreógrafa alemana.

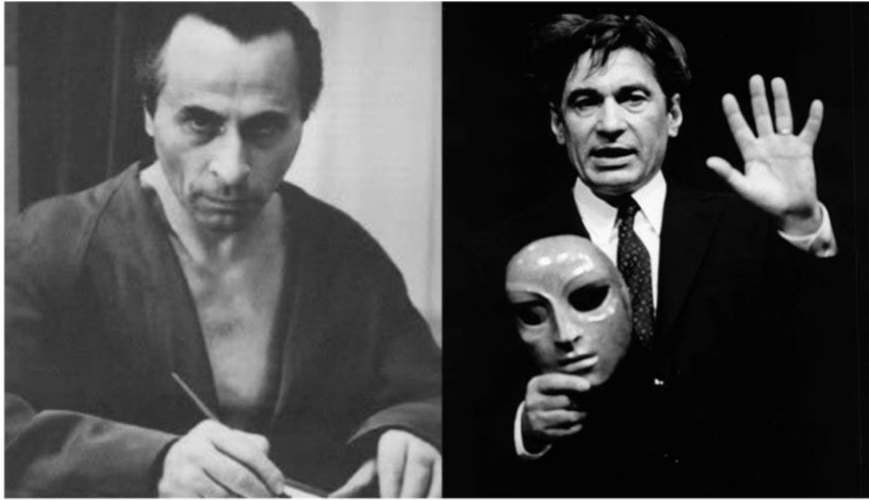
Aquí también atravesamos las arenas del circo contemporáneo dando lugar a un mestizaje de las propuestas escénicas (Circus Oz, Cirque du Soleil, Le cirque Plume o James Thierrée y su Compagnie Du Hanne-ton), combinando la tradición del circo con la interpretación gestual, el clown, la música en directo y una concepción dramática en espectáculos puestas en escena. También el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, el teatro sagrado de Peter Brook y el teatro pobre de Jerzy Grotowski, así como la antropología teatral de Eugenio Barba.

Lo más importante de estos procesos, no es lo representativo de lo normal y formal de las líneas de trabajo, sino la investigación en la práctica, la cual plantea otras formas de hacer. Dice Barba: “se busca la expresión del actor a partir de elementos físicos y del cuerpo”, al hablar del comportamiento escénico pre-expresivo (antropología teatral), donde menciona al actor – bailarín y la puesta en escena como Teatro y Danza. (Barba, 2005, p.25) Y traigo a colación estas instancias, porque, a nivel conceptual, se genera una gran resonancia con mi indagación de la fisicalidad del intérprete (creador), o el estado tangible de sus emociones, en la cual se desarrolla una construcción de puesta en escena desde, por y para el intérprete (creador). Esto me lleva a pensar en la particularidad innata en éste y ¿cómo desarrollarlo en un contexto latinoamericano?

---

<sup>11</sup> Danza expresionista es un término empleado para definir un movimiento que surgió en 1900 como una protesta contra el estancamiento artístico del ballet clásico y para la madurez en el futuro del arte en general.





Étienne Decroux

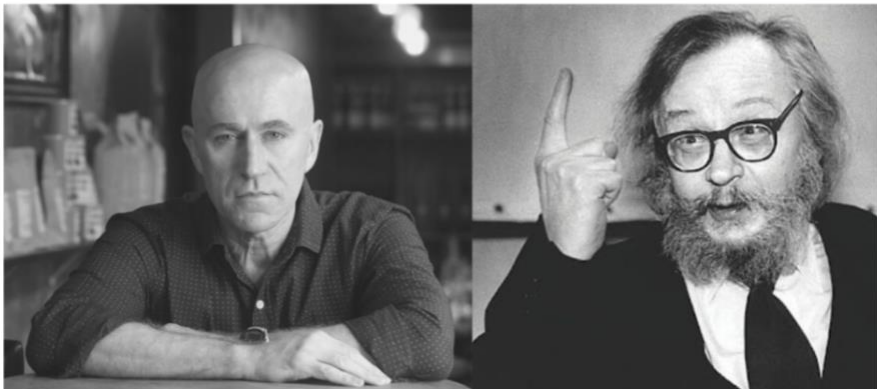
Foto: <http://www.revistadeartes.com.ar/>

Jacques Lecoq

Foto: <http://estudiogershanik.com/>



Pina Bauch – Foto: <https://www.elmostrador.cl/cultura/>



Lloyd Newson

Foto: <https://www.adelaidenow.com.au/>

Jerzy Marian Grotowski

Foto: <http://tactuacion.blogspot.com/>

*Imagen 3 - Collage 1*

DV8 Physical Theatre y el trabajo desarrollado por Newson, al igual que la Compañía de David Señorán, presentan propuestas que asumen riesgos, estética y físicamente. Rompen las barreras entre la danza y el teatro, encuentran otras corporeidades, utilizan la voz, proponen arquitecturas espaciales y, sobre todo, comunican ideas y sentimientos de forma clara y sin pretensiones, siendo radicales pero accesibles, para llevar sus trabajos a una audiencia amplia. Todo ello motivado por la inspiración artística y la necesidad creativa.

En los recorridos de esta investigación, hay un alto interés por el desarrollo físico del intérprete orientado a ese pensamiento corporal. Esto me llevó a toparme con la filósofa y bailarina Camille Buttingsrud que enuncia: “Bailar puede ser una forma de darle sentido a la vida, una forma de pensar (corporalmente) sin pensar (conceptualmente)”. (Buttingsrud, 2016) Con Camille, logro hacer un paneo general de las vanguardias sobre la reflexión corporal y cómo desde los intérpretes se desarrolla todo un intrincado tejido para reconocer y registrar todas las experiencias sensibles y sensoriales, a manera de cuerpo y movimiento. Esto, trasladado a un contexto latinoamericano de creación colectiva y horizontalidad en la creación, donde el intérprete (creador) tiene tanta incidencia, genera un engranaje con diversas capas e intersticios, en los que encuentro mi lugar de investigación. “Creo que es un recurso humano común, y que, seamos expertos o no, todos tenemos la capacidad de reflexionar de forma no conceptual a través de la actividad corporal y / o afectiva”. (Buttingsrud, 2016) Esto es algo que rápidamente me atrapa.

Claramente hay una inquietud y una seria investigación sobre la reflexión a partir del cuerpo, que enmarca positivamente la posibilidad de lograr articular una experiencia bajo el lenguaje corporal común. Siento especial afinidad con el trabajo de Camille, cuyo objetivo es encontrar las estructuras y características de lo que podríamos llamar niveles de alto orden de conciencia corporal<sup>12</sup>, a través de la descripción de la “reflexión encarnada” en los bailarines. (Buttingsrud, 2016)

## **Estableciendo caminos**

(A modo metodología)

---

<sup>12</sup> Conciencia del cuerpo como elemento expresivo y vivenciado. Conocer, desarrollar y experimentar los elementos de la expresión: espacio, tiempo y movimiento y todas sus combinaciones. NUSSBAUM, Martha C. Crear capacidades, propuestas para el desarrollo humano. 6ta Edición.

*“...En nuestro cuerpo llevamos un legado que incluye no sólo órganos para el metabolismo, la respiración y la locomoción, sino también, y especialmente, los órganos sensoriales y los procesos neurocognitivos que determinan nuestros modos de aisthesis...”*

*Katya Mandoki*

En relación con el ámbito del tema a investigar y el contexto donde se genera su desarrollo, no es posible enmarcar y desplegar la investigación empleando solo un método exclusivo y/o exacto. Señalo que se trazan varios caminos que atiendan los intereses de indagar, sobre ese intérprete (creador) y la relación con el director (creador), el cual se involucra y tiene mayor incidencia en el proceso creativo desde sus intereses y particularidades.

Se parte de una manera de investigar y generar conocimiento a través de las creaciones que se vienen gestando y la que tiene lugar en CENTAURUS, es una investigación – creación compuesta por un desarrollo autobiográfico. Es un lugar para enunciar vivencias y recorridos en ese proceso de construcción de “mi intérprete” y mis inquietudes de “creación”. Pueden servir como antecedente de ese intérprete (creador) que encuentra lugar en la gestación de la CDCH3, lugar donde se entrena, investiga, estimula e indaga sobre esas inquietudes del cuerpo en movimiento, y con cuyos intérpretes (creadores) se desarrolla el proceso de creación que se ha llamado GRIETAS. Estos lugares y procesos entran en diálogo con otros intérpretes y creadores de la ciudad.

Allí se toma un poco de lo que he desarrollado a lo largo de los años, se usa algo probado y se proponen caminos diferentes. En ese juego de posibilidades tiene lugar el método para esta particular investigación – creación. Pero, de nuevo, eso no aparece como fruto de una acción única y determinante. Surge más bien, de un proceso en que se imbrica el ensayar y proyectar práctico y el ensayar y proyectar teórico.

Planteo una mirada flexible del proceso, los agentes y el contexto. Esto me ha llevado a considerar la pertinencia de un enfoque holístico sobre lo que he denominado CENTAURUS, pretexto para la indagación desarrollada con el intérprete escénico (intérprete – creador). En otras palabras, significa comprender de una manera integradora todo ese contexto social y humano de la vida que transversaliza al sujeto, en la construcción de conocimiento desde el cuerpo para este proyecto de investigación.

Dentro de la holística, puede decirse que la investigación, en sentido amplio, es un proceso continuo y organizado, mediante el cual se pretende conocer algún evento, hecho o situación, ya sea con el fin de encontrar leyes generales, o simplemente con el propósito de obtener respuestas particulares a una necesidad o inquietud determinada. Es una búsqueda de conocimiento novedoso, en un proceso de devenir contextualizado por el momento histórico, el ser en situación del investigador y el contexto entre otros aspectos. La investigación, es la actividad que, en pro del conocimiento, se realiza sobre un evento, en un contexto determinado. El grado de conocimiento obtenido por medio de la investigación, depende del propósito del investigador”. (Hurtado, 2010, p.18)

Como investigador, me interesa indagar a partir de las artes escénicas, desde una concepción del cuerpo y el movimiento, en el marco de la danza y en el cuerpo del intérprete – creador. Intento identificar algunos elementos, mecanismos, dispositivos o maneras, de ese registro sensible en lo corpóreo, con el fin de aportar un ejercicio reflexivo, más allá de un trabajo teórico o de puesta en escena. Voy más por el camino de adentrarse, desde la praxis, en las vivencias sensibles de los contextos habitados, posibilitando elaborar y construir un conocimiento, y plantear un espacio de la acción para la escena.

Siguiendo esa mirada holística de la investigación y considerando que lo cuantitativo y lo cualitativo son denominaciones que tienen que ver con la forma cómo se codifica la información, es decir, con las técnicas de recolección y análisis de datos, y que cualquier tipo de investigación puede transitar por ambos campos, alimentándose tanto de uno como del otro, me parece importante señalar que el desarrollo de este ejercicio investigativo fue abordado desde el campo cualitativo. Se hizo uso del método fenomenológico para describir el significado de mis propias experiencias con la puesta en escena, en contraste con las experiencias de otras personas que serán involucradas y referenciadas en la indagación.

El enfoque fenomenológico de la investigación surge como una respuesta al radicalismo de lo “objetivable”. Se fundamenta en el estudio de las experiencias de vida, respecto de un suceso, desde la perspectiva del sujeto. Este enfoque asume el análisis de los aspectos más complejos de la vida humana, de aquello que se

encuentra más allá de lo cuantificable. Según Husserl (1998), es un paradigma que pretende explicar la naturaleza de las cosas, la esencia y la veracidad de los fenómenos. El objetivo que persigue es la comprensión de la experiencia vivida en su complejidad; esta comprensión, a su vez, busca la toma de conciencia y los significados en torno del fenómeno... Conocer las vivencias por medio de los relatos, las historias y las anécdotas es fundamental porque permite comprender la naturaleza de la dinámica del contexto e incluso transformarla.” (Fuster, 2019, p. 202)

Siento que, asumir el ejercicio investigativo con una visión más integradora, ha implicado comprender el ámbito del desarrollo de la puesta en escena en Colombia y el contexto de los intérpretes inmersos en éstas. Como estoy enunciando desde mi propia experiencia a lo largo de los años, hacer alguna contextualización de ello se vuelve necesario, y en el camino, citar también a personas que han hecho parte del proceso de este cuerpo particular. Pero creo que no solamente debo quedarme en mi propia experiencia, si no, a la vez, se debe indagar sobre los contextos presentes en los intérpretes (creadores), quienes hacen parte de la propuesta escénica, desde la relación con el director (creador).

### **Lugares para visitar**

(A modo de diseño metodológico)

En el proceso de investigación de CENTAURUS se han implementado varios caminos como puntos de partida, los cuales se fueron entrelazando de una manera muy natural y según se fue avanzando. En un principio, se hace un proceso investigativo experiencial, donde se busca establecer el lugar desde el cual se está hablando y bajo qué conceptos se fundamentan las inquietudes que se trabajan. Teniendo esto más claro, se comienzan a accionar y nutrir, de una manera descriptiva y experimental, los lugares de interés y los focos de la investigación. Las acciones, fuentes y escenarios generadores de conocimiento, ocurren en los siguientes momentos:

- **Momento 1 - Recorrido de experiencia personal:** En relación con el ejercicio de indagación, se parte de una intervención reflexiva desde mi práctica artística y profesional. Una de las fuentes de información es el recorrido experiencial, el cual ha servido como una especie de

mapa de tránsito, con el objetivo de contrastarlo con lo experimentado por otros cuerpos. Enunciar los intereses creativos, las rutas utilizadas y lo vivido en diversos procesos, se vuelve necesario en el traer a conciencia, para luego ponerlo en diálogo con lo que ha sucedido con otros intérpretes y creadores que se mencionan en el desarrollo de esta investigación.

- **Momento 2 - *Intérpretes, creadores, y directores:*** Es un momento en el que, mediante entrevistas e interlocuciones con algunos artistas de la ciudad, se ha indagado acerca de los procesos, inquietudes y reflexiones que han surgido en el desarrollo de sus actividades y cómo han abordado temas del cuerpo y el intérprete. Esto con el fin de “ensayar” el ámbito teórico – práctico en el hacer, y reconocer otras rutas e inquietudes creativas.
- **Momento 3 - *Compañía de Danza Contemporánea H3:*** Creada en el 2010, la CDCH3 se convierte en una fuente importante de información e investigación. Ha sido mi lugar por excelencia para la exploración y estudio del cuerpo, como también un laboratorio para la construcción y transmisión de conocimiento, creación y puesta en escena. Este es un momento donde se experimenta sobre el reconocimiento corporal como ente que transita en lo emocional y el impacto que puede llegar a tener en el intérprete y el espectador. Se trata de enunciar y describir esas maneras de creación: laboratorios, ensayos de sospechas en ese estudio del cuerpo y pretextos para la escena rodean este momento de la investigación. Aquí, tras los diferentes laboratorios, tiene lugar la creación de la experiencia denominada GRIETAS.
- **Momento 4 - *Reflexión y Análisis:*** Se genera una reflexión sobre los lugares visitados y los datos obtenidos en la creación.

## CAPÍTULO 2: COMENZANDO EL VIAJE

(Acciones de investigación – creación)

En CENTAURUS, los diferentes momentos investigativos se han entrelazado y desarrollado en paralelo, debido a los cruces que tienen unos con otros. Será importante reconocer que estaremos navegando por algunos lugares que, como intérprete, he vivenciado a través de los años, y que, ahora como director, los proceso hacia la creación. Visitaremos algunas aguas tranquilas y otras más turbulentas que han hecho parte de ese proceso. A su vez, visitaremos algunos continentes creativos, de directores, artistas e intérpretes que hacen parte de este mundo de la investigación – creación. Soltaremos anclas en el vasto territorio de la Compañía de Danza Contemporánea H3, donde recorreremos la espesura de rutas creativas y de entrenamiento propias. En el marco de las actividades de la compañía, caminaremos por los valles y montañas de los laboratorios y estudios con los intérpretes (creadores); exploraremos lugares, algunos nuevos y otros más familiares, con la creación de GRIETAS, en donde soy el director (creador).

Escucharemos, discutiremos, reflexionaremos y sacaremos nuestras propias conclusiones en esta expedición de CENTAURUS. Sobre todo, habilitaremos el lugar para la duda y la sospecha sobre esa relación entre el intérprete (creador) y el director (creador), en medio de los pretextos de la creación en colectivo.

### Cuadro 2. Proceso metodológico

En el siguiente cuadro, presento una mirada general de lo que sucede durante la investigación – creación, con la intención de analizar y reflexionar sobre la relación entre el intérprete (creador) y el director (creador). Lo abordo desde mi experiencia personal, la de otros artistas y creadores y la de la CDCH3. Algunas de las herramientas de análisis serán relatos descriptivos, entrevistas y laboratorios creativos, de los recorridos, vivencias, intereses y exploraciones de movimiento danzado.

PROYECTO	MOMENTO	PARTICIPANTE	HERRAMIENTA DE ANÁLISIS	CONTEXTO DE APLICACIÓN
Relación entre el Intérprete (creador) y el	1. Experiencia personal	Andrés Avendaño	Relato autobiográfico y descriptivo	Recorridos y vivencias como artista de la escena y creador, enmarcadas

PROYECTO	MOMENTO	PARTICIPANTE	HERRAMIENTA DE ANÁLISIS	CONTEXTO DE APLICACIÓN
director (creador)				en preguntas como: ¿Qué hago? ¿Por qué lo hago? y ¿Cómo lo hago?
	2. Artistas y creadores de la ciudad de Medellín	Juan Fernando Vanegas – Director del Pulpo, teatro físico Johans Moreno – Director del colectivo Al Paso Escénico Sara Idárraga – Directora del colectivo Entretanto Cinthya Flórez – Intérprete - Bailarina Wilson Cano – Artista plástico, intérprete - Bailarín, docente y director.	Entrevistas	Se generan encuentros para compartir visiones, intereses y rutas de trabajo con artistas de la ciudad y preguntas relacionadas con el intérprete y su cuerpo.
	3. Colectivo de intérpretes de la ciudad de Medellín	Compañía de Danza Contemporánea H3	Creación	GRIETAS: Creación emergente con la CDCH3, a partir de laboratorios y estudios de inquietudes particulares sobre el movimiento singular de los intérpretes.

Elaboración propia, basada en el diseño metodológico de la investigación CENTAURUS

### El caminar de un intérprete

(Momento 1: Contexto e inquietudes bajo la mirada de Andrés Avendaño)

*¿Cómo lograr la construcción de ese puente imaginario, que posibilite el tránsito entre lo que quiero expresar y lo expresado? Es una inquietud que he trabajado desde hace varios años.*

AA



Recuerdo a Susanne Linke (2013), coreógrafa y bailarina alemana quien dijo: “lo que nos mueve por dentro es lo que expresamos con el movimiento”. La frase claramente hace resonancia con estas inquietudes investigativas y me lleva a recordar a Eugenia Estévez, mi maestra en Argentina durante cuatro años (2011 – 2014). Transito durante este tiempo por un lugar de conocimiento y reconocimiento a través del movimiento; una búsqueda por una movilidad consciente.

Para Estévez, el intérprete contiene recortes en los que se dejan impresiones, elementos que no son precisamente relatos o descripciones, sino que están relacionados con la sensorialidad, con pensamientos, con sensaciones, con memorias no puntuales. Después aparecen cuestiones más personales, autobiográficas. En ello radica algo que ya he mencionado y con ella lo ratificaba, y es ese estado tan personal de asumir un gesto, un movimiento, una secuencia. “No traten de moverse como yo lo hago, es imposible” dijo Estévez en alguna clase. Me costó un poco entenderlo (y aún siento que no lo he resuelto completamente). Su cuerpo reaccionaba de unas maneras, por su entrenamiento, sus inquietudes y sus búsquedas, las cuales son totalmente ajenas y diferentes a las mías, y a pesar de que tengamos ese lenguaje común de la danza y el movimiento. Pero sí había una claridad, y es que quería moverme, pero ¿cómo? ¿como Eugenia? ¿como el compañero de al lado? ¿como el del video famoso? Imposible, como decía la maestra. Hasta que entendí que no era moverme como ellos; realmente era entender mi movimiento, con mi cuerpo, mis recorridos, mis vivencias, mis registros; que el camino era más de reconocer mi lenguaje, mi poética y cómo éste se articulaba con lo generado por los otros.

“Tengo una relación muy sensorial con las cosas, por mi profesión. Sobre todo, como sensación de cuando era chica, tengo el silencio. Recuerdo sueños, tengo una memoria corporal respecto del mundo. Para mí tiene un peso grande recordar el silencio, lo que no podíamos decir.” (Eugenia Estévez, 2021)

¿Cómo interpretar los silencios, el vacío o la nada? Esas sensaciones que llegan con la inquietud de estar despojado de todo y a la vez ser tan sustancial e intencionado en la presencia. La necesidad de indagar sobre cómo ese intérprete puede aparecer en el sujeto y estructurar un parámetro para enmarcar sus acciones, me lleva a entrar en un debate sobre ese cuerpo único,

particular y sensible que se posee, frente a la rigurosidad de la técnica, la parametrización de los lenguajes expresivos o las fórmulas para desarrollar una experiencia artística. Me estalla en la cara ese cóctel molotov de pensar sobre ese estado tan particular y subjetivo, de la construcción interpretativa y el estar escénico en un contexto creativo, frente a ese cómo debe ser o cómo se tiene que hacer.



*Imagen 4: Andrés Avendaño. Foto: cortesía / Parque biblioteca de Belén - Medellín 2013*

Recuerdo las palabras que alguna vez me dijo Natalia Mussio, una bella intérprete y docente argentina: “tu movimiento tiene personalidad... tú te mueves como tú”. Igual, pasaron varios años para quizás medianamente vislumbrar lo que ella me quiso decir en ese entonces. ¿Personalidad? ¿Eso es bueno o malo? (obviamente un juicio de valor y subjetivo) ¿Qué *carajos* hago yo con eso? ¿Para qué hago clases y me entreno, si me muevo como yo? Claramente, muchas preguntas atravesaron mi mente, y el tiempo generó entornos que dieron cabida a algunas respuestas circunstanciales. Entendí, y contrastado con el objeto de esta investigación, que era un camino que comenzaba a recorrer de una manera muy intuitiva, en el entendimiento de mi cuerpo, mis intereses y la atención que comenzaba a poner en lo que hacía. Ahora, se establece un fuerte interés por

desarrollar esas poéticas particulares de cada intérprete con quien tengo la posibilidad de trabajar y acompañar. A mi modo de entender, esto se vuelve posible cuando se comienza a tomar decisiones en el hacer.

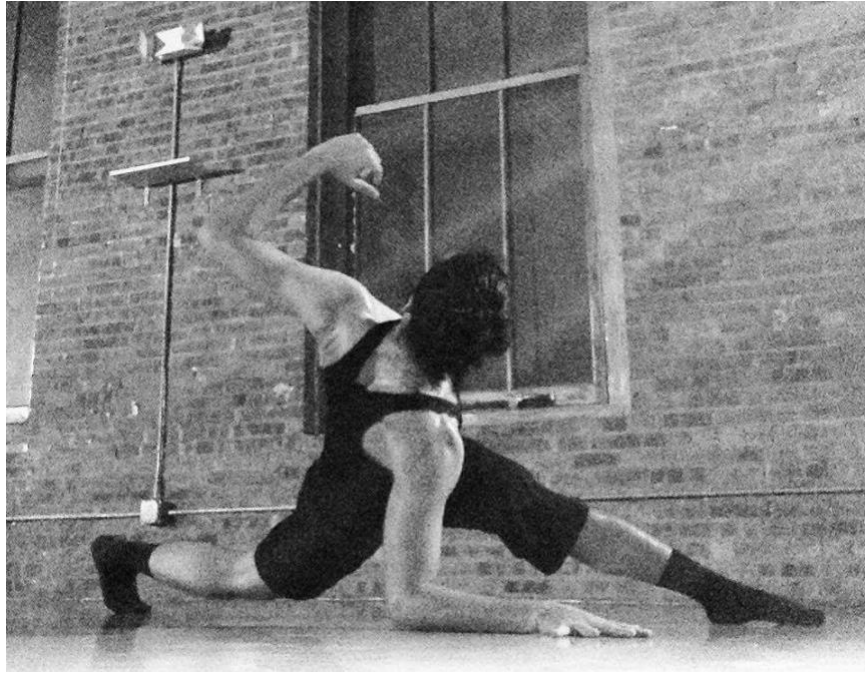
En este contexto, sería oportuno decir que cada obra requiere un enfoque particular y tratamiento únicos, enmarcados por la motivación para iniciar un proceso creativo y la construcción de pretextos artísticos. A David Señorán, otro maestro argentino con el que estuve trabajando por varios años (2011 – 2014), solía escucharle cosas como “no hagás como si, movéte”. Claramente todo se fue al *carajo*, porque eso creía que hacía, moverme.

Han sido años de procesar esa información y aún ahora estoy seguro de que no he llegado al pleno entendimiento de esa frase. Asumo que es una referencia a la claridad en el movimiento, no es más ni menos, es lo que es (digo yo). Pero ¿cómo entender aquello? Recuerdo que, en una de sus clases, sentí por primera vez aire. Que sensación tan especial. Sí, un poco hippie la idea, pero me quedo corto en palabras al hablar de ello. Aún hoy trato de volver a sentirlo. He tenido otras experiencias similares, otras muy distantes, pero nunca como esa bocanada de aire que me envolvió. Dejé de ser piel, músculo y hueso, para ser solo aire. La conexión en pleno de todo tu cuerpo no es solo un brazo que se mueve o una pierna que se desliza, un texto que se dice o una nota musical que se toca. Es todo puesto en ese estar, en ese aquí y ahora. Porque se vuelve algo efímero, de un instante. Muy posiblemente trabajás días en lograr unas cosas o llegar a algunas sensaciones, pero dentro de la casualidad y lo particular, lo que hoy te funcionó, muy posiblemente mañana no funcione. Porque no es una fórmula matemática, que se resuelve de la misma forma; y se convierte en un día a día de particulares y únicos estímulos que llegan y van como el aletear de una mariposa.

Cada material, más allá de la propuesta original con la que se parte y luego del armado estructural, demanda su singularidad, y es así, como el coreógrafo debe dejar de lado el capricho y los prejuicios para comprometerse, sin modas de por medio, con la idea original que toma cuerpo y crece. (David Señorán, 2022)

El desarrollo latinoamericano de la creación colectiva como respuesta descolonizadora de la dramaturgia y el teatro occidental, el cual no lograba representar un contexto social y político suramericano, propicia que sigamos indagando y cuestionando sobre esas narrativas que hacen

parte de nuestras realidades y nos representan en su poética. Es quizás una manera de entender y construir nuestra propia historia a través de unos cuerpos y unos intérpretes más cercanos a nuestras sensibilidades.



*Imagen 5: Andrés Avendaño. Foto: Cortesía / Peridance - NY 2015*

Con Señorán, hablábamos sobre pensar en esa concepción de aquello del éxito o fracaso en la danza contemporánea, y, ciertamente, de lo relativo de esta denominación según los parámetros con que se los mida. Tal vez ir a lo esencial, quizás profundizar en pensamiento y análisis de lo que sucede en escena, en su totalidad, si nos representa o no.

Los espacios amplios para la danza, oficiales o no, obligan a que la puesta en escena de los proyectos sea menos pretenciosa. Todo puede suceder en una obra: puede haber mayor o menor audiencia de público; se pueden, o no, cubrir los gastos generados de producción; pueden encontrarse más salas de exhibición o ninguna; pero creo que un fracaso es no hacer, quedarse quieto por las dudas. Existen tantas otras personas que criticarán el trabajo, para qué hacerlo uno a priori de intentarlo. Para eso hay que estudiar y tener la suerte de encontrarse con un maestro, tan necesario para estos tiempos en que todo tiende a degradarse, y a poner en términos

de sencillez o modernidad aquello que no conmueve, ni transforma al espectador. El público merece algo más que marcos teóricos y muestras de dispositivos teatrales, considero que debemos trabajar en eso. (David Señorán, 2022)

Claramente, la transformación del espectador o de una sociedad a partir del arte, va de la mano con la capacidad de conmover y tocar esas fibras que propicien una reflexión al respecto. Para ello, el intérprete hace parte vital y fundamental en el desarrollo del tránsito que posibilita en primera instancia la conexión.

Hablando con Señorán, recordamos una de las puestas en escena en la que participé: Las Bestias. El proceso tenía todo un armado de secuencias de movimiento, pero al final, yo sentía que eso era lo que menos le interesaba. Pasaba semanas en silencio, sin decirme mayores cosas, y de repente un día me hablaba, me daba un par de frases para que piense y me dejaba trabajando con ellas, otras tantas semanas. Me nutría de la convivencia con los otros intérpretes. Una energía latente comenzaba a generar en mí, unas inmersiones en la puesta en escena que no puedo describir. Comprendí que, por más que él direccionara, pusiera los elementos en la escena y diera sus indicaciones, finalmente yo era el encargado de tomar todo ello y atravesarlo desde mi propia realidad. No era lo que él me dijera o lo que compartiera con los compañeros, que claramente es fundamental y transversal, sino que había una parte que solo yo podía construir desde mi cuerpo, mis experiencias, mi realidad. En ello Señorán me decía:

Establecer una conexión sensible con los intérpretes. Reconocer cuáles son sus tiempos, o el tiempo en común que construimos. Guiar para la búsqueda personal. Comprender la dinámica de trabajo del intérprete. Tratar de discernir entre la necesidad real y el sostenimiento de la estima o el ego. Encontrar estrategias para avanzar colectivamente con ese grupo en particular. Provocar, corrernos de lugares estancados. Resolver las dificultades que provocan los roles fijos de los grupos. Compartir de la manera más clara el imaginario que presenta la propuesta artística. Conmovernos. Armar lazos afectivos y de contención, al menos en ese período de encuentro. Proponerse, que al final del proceso todos hayamos cambiado. Siendo mejores artistas y personas. Modificar los cuerpos, impactar en las sensibilidades.

Trascender en los cuerpos de los otros. Otorgarle al intérprete las riendas de la escena. (David Señorán, 2022)

Generar en los intérpretes unas mayores responsabilidades de la escena, se convierte en un enunciado que tiene mucho eco en el trabajo que vengo desarrollando e indagando acerca de su formación, mecanismos o dispositivos necesarios para lograr ciertos efectos o sensaciones. Me he encontrado con muchas maneras y procesos, pero finalmente entendí, al menos en mi caso, que había un interés muy particular por ese factor común en todos los intérpretes: su cuerpo. ¿Cómo lograr atravesar ese estado interpretativo desde algo real y tangible? Esto me ha llevado a indagar sobre esa parte motriz que potencia el desarrollo de su hacer; el captar las cualidades y comprender los enigmas del estado absorto del pensamiento corporal, esa manera en que cada uno logra traducir sus vivencias, reflexiones, intereses y experiencias a su movimiento, desde su particularidad esencial.

Entonces me pregunto, ¿Cómo puedo generar ese punto de encuentro con algo que, de una manera muy particular atravesé desde la combinación del teatro, la música, la danza y la ingeniería, en las personas que acompaño y que no han tenido ese recorrido? Aquí es donde ese lenguaje común cobra valor; esa capacidad de reflexionar a partir del cuerpo y en los mismos términos. Ser comprensible para todos.

Mi proceso actoral me ha posibilitado entrar a otras esferas de conocimiento que se transforman en reflexiones que quedan tatuadas en mi cuerpo y en la manera en que éste asume su estar y vivencia escénica. Por ejemplo, cuestionar y pensar mi movimiento como una acción; validar y potenciar mi intervención en la escena desde y para el otro que comparte el espacio conmigo o entender que mi presencia es tan fuerte o débil según el estatus que mis compañeros le den a ésta. También, como no soy solo un cuerpo, un texto, un vestuario o un maquillaje, sino que soy una historia con necesidad de ser contada, escuchada y entendida, no sirve de nada, para



*Imagen 6: Andrés Avendaño. Foto: Cortesía / Ferrocarril de Antioquia (2014)*

mí, tener un despliegue técnico sólido y concreto, si en ello me olvido de la humanidad, vulnerabilidad y precariedad que como humano transito. En resumidas cuentas, se refiere a entender mi *intención* de coexistir en un tiempo y espacio, en el marco de una experiencia artística y, en un nivel personal, podría incluso decir que también se aplica a mi vida en general, porque no me puedo desligar de ello.

Esa formación actoral me ha permitido nutrir mucho ese camino interpretativo de la danza, y, a su vez, el entrenamiento corporal me ha dado herramientas necesarias para la construcción física de los personajes, logrando darle piso al desarrollo del arco del sujeto y su psicología. Sin embargo, he sentido que a la vez me distanciaba de cada uno de ellos. Ahora, acompañando los procesos de otros, siento que comienzo a quedarme corto para comunicar algo que tuve la posibilidad de vivenciar desde lo teatral y lo he ido aplicando con un lenguaje para la danza (si eso puede decirse que existe). Esto es, sabiendo que por lo general los intérpretes no tienen esa formación actoral (que deberían tenerla, completamente de acuerdo, como se debería tener formación musical, plástica, en filosofía, entre otras). Pero siendo muy realistas, no es algo común en nuestro contexto latinoamericano, colombiano. Sin embargo, en los procesos creativos me parece importante valorar ciertos lugares:

- Énfasis: El énfasis en el intérprete como creador, en lugar del intérprete como ejecutante.
- Creación: El proceso de creación es un trabajo colaborativo.
- Entrenamiento: El proceso de práctica es simbiótico de cuerpo y mente.
- Relación: La relación escenario-espectador es correspondiente.
- Vivencia: La vivencia de la experiencia artística es importante.
- Emociones: “Las emociones no son un fenómeno mental, sino una concurrencia mental y física con reflejos visibles o invisibles en el cuerpo.” (Toshiharu Kasai, 1999)

Si, es importante la técnica, estudiarla y quizás dominarla. Si eso puede llegar a suceder, que le posibilite al intérprete tener los recursos para desarrollar una investigación o composición de sus creaciones. Éste sería un punto neurálgico a indagar, donde en esa estrecha relación director – intérprete, docente – estudiante, se logren facilitar los canales de comunicación y generar el espacio y las herramientas de análisis para entrar en el proceso y crear. ¿Cómo ampliar y potenciar todo el ámbito técnico de formación en un intérprete y convertirlo en un creador? Según Silvia Fernandes,

en la formación de intérpretes creadores, las técnicas bases son variadas (generalmente codificadas y pre-expresivas) y, una vez alcanzada cierta práctica, “se desarrollan los procesos de creación donde el intérprete creador organiza, en nivel expresivo, una dramaturgia fundamentada en prácticas de invención dramática y escénica.” (Fernandes, 2010)

A la luz de todo este planteamiento que se menciona alrededor de la creación y la interpretación, encuentro mucha resonancia con mis intereses investigativos y creativos que se ven reflejados en los procesos que acompaño y por lo que nace la Compañía de Danza Contemporánea H3 (CDCH3). La compañía ha logrado mantenerse por más de doce años en la ciudad de Medellín - Colombia, bajo esta perspectiva de “hacer, por las dudas”. Como director, encuentro lugares muy diversos con los que el intérprete trabaja, y más cuando su rol de creación se afina en un proceso de laboratorio creativo. Aquí, una de las primeras conclusiones que puedo enunciar es que la relación entre el director (creador) y el intérprete (creador) va en dos direcciones. En ella es indispensable la confianza y se vuelve fundamental el conocimiento del uno hacia el otro. Esos dos lugares, confiar y conocer, son indispensables en el acto creativo.

H3 trabaja en generar una conexión que nos atraviesa como artistas y humanos, pertenecientes a un contexto social. Quizás no sea necesario comunicar algo, o necesariamente el arte no tenga que hacerlo, pero para mí y la propuesta que desarrollo, se vuelve importante y fundamental propiciar reflexiones; generar una experiencia que no se quede en el campo contemplativo, sino que propicie una reflexión sobre el hacer. En ello creo que se sigue trabajando en obras en proceso, porque pienso que no es posible entregar algo terminado. Siempre se estará en construcción porque, cada vez, con el pasar de los años, se depura un lenguaje, se fortalecen procesos, se dinamizan propuestas para estar a la vanguardia, en un entorno económico, social y político complejo. Así, para generar una reflexión, primero habría que crear la conexión que posibilite forjar el canal de diálogo.

Y esto no quiere decir que así es como se debe hacer, en lo absoluto. Solo que creo en generar escenarios y espacios de reflexión, en los cuales compartir y vivenciar ciertas experiencias artísticas, nos posibiliten acercarnos como humanos en lo personal y colectivo. La creación artística se vuelve un proceso muy intuitivo y con unas características diversas, pero siempre la he percibido fundada en una pregunta determinante que surge a través de algún estímulo literario, visual, auditivo, sensorial o filosófico, siendo el detonante para cuestionarme: ¿Qué quiero comunicar? Y realmente esta pregunta se vuelve en el motor creativo. Luego se desprende otra gama de preguntas



como: ¿Por qué lo quiero comunicar? y ¿Para qué lo quiero comunicar? Esta nueva indagación me lleva a estimular la respuesta a la pregunta de ¿Cómo lo voy a comunicar? Y a partir de ahí, se desprenden variantes y surge la motivación, determinación y fuerza para iniciar el proceso creativo. En él comienzo a profundizar en la idea que quiero transmitir.



*Imagen 7: Andrés Avendaño. Foto: Cortesía / Lincoln Center - NY (2015)*

¿Cómo crear un encuentro por medio de una puesta en escena, en el cual lo que tengo que decir se convierta en algo que genere una reflexión y una transformación, en medio de un goce y disfrute de la experiencia que se propicia? Son temas de una extensa complejidad y que enmarcan un trabajo continuo y detallado en la construcción de poéticas afines, que se amalgaman con lenguajes sensoriales que estimulan el imaginario del otro.

En mi caso, veo cada proceso y cada creación como un acto único y especial. No se obedece a un orden específico o una idea fija en la concepción y construcción de aquello sobre lo que se quiere hablar; se busca dónde encontrar aliados, amigos, compañeros o compinches con

inquietudes semejantes, y, justamente, esa es la motivación que detona el comenzar a movilizar una idea.

Mis creaciones se fundamentan en cuerpos elocuentes, entrenados y con infinitas posibilidades expresivas que siempre quiero, en el intérprete, llevar al límite para desdibujarlo y volverlo un lugar habitable en terrenos inexplorados. Me gustan las formas, la potencia y la dinámica corporal, pero finalmente soy inquieto por la sustancia que nutre y sostiene esa estructura física y delimitada. En la particularidad de cada creación, más allá del material coreográfico y luego un armado estructural, se requiere un estado singular de tratamiento de todo el devenir escénico. Aquí, como creador, abandono cualquier capricho o prejuicio, para adentrarme en esa experiencia en tiempo real que va tomando cuerpo en los intérpretes y creciendo en el desarrollo psicomotor y sensorial de la experiencia; una información que comienza a surgir de ellos y los caminos a recorrer, según sus realidades escénicas.

El tema que me inspira a la hora de crear puede estar en cualquier lado: unos jóvenes asustados que viajan a otro país (obra: Hombres de una ciudad ausente), una noticia en el periódico sobre desplazados y zapatos destruidos por esas dolorosas migraciones (obra: Caída libre), carteles sobre la violencia hacia la mujer y políticas de no más mujeres maltratadas (obra: Hysteria), la pérdida de un ser querido – mi abuela – (obra: Vacío), el dolor de un amor que se pierde (obra: Suspiros), la imagen de una madre que llora su hijo muerto (obra: Agua), ver las personas en situación de calle y cómo suelen desaparecer, metafórica y literalmente hablando, ante nuestra mirada (obra: Bastardos), qué sucede entre la vida y la muerte (obra: Amargo), una reforma tributaria pone sangre en manos de todos (obra: La Toma), el mundo nos expulsa, se sacude esta plaga humana y pone nuestra existencia al revés, como una pareja que te termina y quedas con todo ese sentimiento atravesado en el cuerpo (obra: GRIETAS), entre muchas otras más.

Recuerdo las palabras de Señorán, cuando compartiendo una tarde, entre mates y masitas, me decía: “en definitiva, cumplimos nuestra tarea cuando estamos lo suficientemente frágiles y vulnerables para ser atravesados por la realidad que nos circunda, y así transformarla en metáforas a través de la danza.” (David Señorán, Buenos Aires, Argentina, una tarde de junio del 2013)

La búsqueda de fortalecer el proceso de comunicación y lograr materializar las reflexiones suscitadas por la pregunta ¿Qué quiero decir?, así como moldear esa idea en una puesta en escena, me han llevado a cuestionarme por un intérprete (creador) en un ambiente artístico - creativo, y

cómo, desde el lugar que habito, director (creador), puedo generar una comprensión de la singularidad del acontecimiento escénico y, especialmente, de su dimensión humana.

Bajo esta mirada le doy dirección al trabajo en el entendimiento y proporción de cuatro aspectos: pensamiento, movimiento, sensación y emoción. Esto, desarrollando y generando el tránsito del intérprete (creador) hacia la acción, en el camino de amplificar y estimular el estado sensitivo que causan movimientos corporales humanos; me alejo de los parámetros representativos hacia ese estado más vivencial. Tiene mucho eco con el planteamiento de acción que hace el Dr. Moshe Feldenkrais y su método, el cual trata de mejorar y afinar la autoimagen educando el sentido cinestésico<sup>13</sup>. De hecho, la autoconciencia a través del movimiento (ATM) es un proceso de aprendizaje que permite descubrir diferentes vías de funcionamiento, conocerse mejor y tomar decisiones a partir de procesar esa información.

Se trata de un pensamiento que posibilite hacer todo un recorrido por el autorreconocimiento, activando la posibilidad del movimiento; se reconocen los caminos, se activan recorridos y conexiones corporales y se da paso a un conocimiento de la sensación. Esto permite el abordaje de la percepción emotiva, a partir de una realidad física. Podría entonces decir que el director (creador) que abordo, tiene mucha relación con el generar escenarios, estímulos y posibilidades, pero con la capacidad de movilizar la idea inicial cuando sea necesario. Me ocupo de conocer a los intérpretes (creadores) con los que comparto e intento generar un estado de confianza que crea la posibilidad de flujo de ideas e intereses creativos.

## **Viajeros Cercanos**

(Momento 2. Entrevistas con otros creadores y artistas de danza contemporánea en Medellín).

Para esta investigación es importante generar un diálogo activo con otros artistas y hacedores partícipes del movimiento cultural que habita las calles, salas y estudios de la ciudad: acercarse a otras visiones y experiencias en la creación, generar unos escenarios que posibilitan poner en juego las diferentes fichas que inquietan las reflexiones que actualmente circulan al interior de sus procesos, contrastar inquietudes metodológicas y reconocer el trabajo con los intérpretes que integran sus creaciones.

---

<sup>13</sup> En medicina y psicología, esta palabra alude a la sensación que un individuo tiene de su cuerpo. En especial, de los movimientos que éste realiza. La sensación es principalmente facilitada por los propioceptores, por ejemplo, los ubicados en la cóclea del oído interno y la percepción de la movilidad muscular.

Por el alcance de este proyecto de investigación, estimo profundizar en el trabajo que vienen desarrollando tres compañías y sus directores, poniendo énfasis en este tema del intérprete (creador) en sus procesos creativos. Se trata de El Pulpo teatro físico, bajo la dirección de Juan Fernando Vanegas, el colectivo Al Paso Escénico dirigido por Johans Moreno y el colectivo Entretanto, con Sara Idárraga como directora. Los he escogido por las miradas particulares que tienen en sus equipos de trabajo y los años en los que se vienen gestando, que corresponden a la reciente generación de creadores de mi ciudad. Esto, acompañado también de las visiones de dos intérpretes que han participado en varios procesos con compañías y maestros locales, nacionales e internacionales. Ellos son Cinthya Flórez y Wilson Cano.

Es importante resaltar que las entrevistas fueron desarrolladas en ambientes informales sin ninguna predisposición, porque la idea era recolectar información. El resultado fueron conversaciones muy productivas en ese propósito de diálogo sobre sus lugares creativos. Debido a la extensión de las entrevistas, no hago aquí una transcripción de ellas, pero sí realizo una reflexión sobre cada una. Ese contenido puede encontrarse en los anexos, pero en el presente texto presento algunos de los pasajes que considero pertinentes. ([Ver anexos](#): Conversaciones y reflexiones con creadores y artistas de Medellín)



Imagen 8: Collage 4

Encontrarme con la visión, acercarme al trabajo de estos creadores y a su vez extenderme a los colectivos y artistas con los que trabajan, me genera una visión amplia de sus intereses y mecanismos actuales a la hora de trabajar en una creación. Cada uno, con sus rutas, inquietudes y poéticas, ha generado unas particularidades en su hacer y estar. Algo sí queda claro acerca de estos cinco artistas (seis, si contamos al escritor de este trabajo): estamos en un momento de generar reflexiones y espacios donde lo principal es construir lenguajes propios y particulares; propuestas que nacen de las preguntas que, como seres sociales y artistas, tenemos del contexto en el que vivimos. Y todo parte, en gran medida, del equipo de intérpretes con el que se trabaja.

La era de reproducir, representar o esquematizar se viene transformando hacia lugares de vivenciar, crear, colectivizar; sobre todo, trabajar en la diferencia y esas maneras particulares de cada artista. Para Vanegas (2022), el cuerpo y su potencia física es importante, orbitando todo en relación con éste. Es una herramienta expresiva privilegiada y el componente narrativo más esencial. Desde estos lugares, se comienza a amalgamar con las construcciones de dramaturgias expandidas, que pueden partir desde otros lugares, y no precisamente del texto escrito.

Quando se habla de un proceso de creación, a mí me gusta hablar de una dramaturgia que se gesta con la escritura del cuerpo en el espacio ... es así que he venido trabajando. Creo los estudios y secuencias de movimiento, luego los dramaturgos con los que trabajo (Wilder Lopera y Gustavo Miranda) trabajan con la construcción de los textos a partir de la sospecha de esas propuestas corporales. (Vanegas, 2022)

En cuanto a la relación con los actores – bailarines, Vanegas habla de provocarlos y llegar a sus interpretaciones desde un lugar inverso a ese marco tradicional de la actuación; desde el naturalismo. Parte de la plástica corporal, para construir la emoción y luego darle la sensación.

El intérprete no parte de estar con cierta emoción; construye esa emoción en su cuerpo y luego le da ese matiz. Por la información dramática, la gente puede decir: ay miren como está de triste porque lo echaron del trabajo. Pero el actor no empezó ahí. Se hizo un trabajo previo de su cuerpo, partiendo por ejemplo de una inclinación, una rotación, una profundidad, otra profundidad, otra inclinación. El

público, a lo lejos puede ver un cuerpo triste, un gesto arquitectónico. (Vanegas, 2022)

Claramente, en ese recorrido, sigue siendo muy importante el intérprete y las características de éste para poder asumir las tareas y retos en un proceso creativo. Para Vanegas, características como la proactividad, el entrenamiento continuo o la atención al detalle del movimiento, son fundamentales para el trabajo en colectivo.

La presencia escénica no es una iluminación divina, son tareas físicas... si usted piensa en su codo, su codo se ve, si piensa en todo su cuerpo, su cuerpo aparece. Haga las tareas físicas y logrará estar presente. (Vanegas, 2022)

Encontrándome con las reflexiones de Johans Moreno (2022), las “grafías” de ese cuerpo en movimiento son el resultado de la particularidad de cada intérprete; de cómo esa construcción se especifica en relación con lo singular de la búsqueda y la propuesta a desarrollar.

Uno se atrevería a decir que, con el paso de los años, este ejercicio se puede volver más simple o esquemático, pero es todo lo contrario. Se podrán conservar algunas maneras y herramientas, pero al final cada proceso llega con sus particularidades a desarrollar y potenciar, lo que te deja en un eterno inicio creativo, y quizás muchos “no sé” como respuesta a las inquietudes y directrices... Encontrar a un intérprete y más, creador, es muy difícil. (Moreno, 2022)

Es claro que este agente, que comienza a tomar tanto protagonismo en el ámbito creativo, necesariamente comienza a pedir otro tipo de procesos formativos y artísticos para poder existir. En el ambiente de la danza, hay todavía cierta extrañeza por el sujeto que se hace cada vez más responsable del devenir creativo. En el ambiente teatral se vuelve más común, y llevan un tiempo ajustando metodologías en esa dirección. Son años en los que han venido fortaleciendo ese lugar de enunciación, donde el intérprete (creador) tiene una incidencia fundamental a la hora de proponer una ruta investigativa y el desarrollo de ésta. Moreno concuerda con ello.

A mí no me gusta mostrar cómo lo tiene que hacer, yo lo evito todo lo posible (...) búscalo tú, yo no te voy a mostrar cómo es (...) pero creo que tiene que ver con la formación y la manera en la que nos han puesto el trabajo del bailarín. Simplemente se siguen unos esquemas: yo llego con una coreografía; y de hecho las clases son muy por esa línea. No es que esté mal, pero ya uno después cómo puede hacer para desconfigurar eso y que ellos se apropien de ese material a su manera; que empiece uno dando un lenguaje, algo técnico porque hay que aprender (...) ahora usted que hace con eso, porque ha sido la copia, la copia, la copia y yo siento que desde la formación, desde la universidad, desde las mismas colectividades, nos han enseñado muy desde ahí, y entonces lograr que alguien piense, que vaya más allá, es muy difícil. (Moreno, 2022)

Bajo esta visión, es claro que es un camino que está por recorrer. Se trata de entrar a estimular el lugar donde los bailarines tengan una mayor perspectiva sobre todo el proceso de transformación a la hora de encarar un proceso creativo.

No es por comparar (...) pero la escena teatral lo tiene muy ahí. Tanto es así, que el bailarín ni siquiera se preocupa por el vestuario, por la escenografía (...) simplemente en bailar (...) y uno también aprende del oficio, del hacer (...) venga miremos el vestuario, venga pensémoslo todo. (Moreno, 2022)

Al igual, ésta no es la única forma. Existen muchas maneras de abordar y desarrollar los procesos; todo parte de un interés. Las búsquedas en las que se sumergen los artistas y lo creativos van mutando con el tiempo. Algunos lugares se habitan y luego se migra a otros. También es complejo cómo se desarrollan todas esas dinámicas de creación. Cuando se ha estado en ese lugar del intérprete, se llega a momentos de confusión y confrontación, y otros donde no se entiende qué era lo que estaba haciendo o qué era lo que quería el director. Con los años, las comunicaciones suelen ser menos caóticas, pero igual de difusas; algo que también Moreno ha sentido.

Ahora, en mi rol de dirección, entiendo lugares por haberlos transitado, pero siento que es necesario más compromiso de quien enfrenta esas exploraciones para la

escena. Lo que uno genera también es pensar: que el intérprete piense, se cuestione, se pregunte... se sienta bloqueado, no sabe qué hacer, para donde voy, qué es esto, no me entiendo... hay que seguir encontrando, todavía no ha aparecido, no se convenza de que ya apareció... y para llegar a ello es con el tiempo, de ir haciendo. Y no tiene relación con la experiencia que tengas en la escena; más bien con la habilidad de ver la vida desde otras perspectivas. (Moreno, 2022)

En este momento aparece Sara Idárraga (2022), que siente importante, al igual que yo, despojarse de muchas máscaras y dejar ver lo que somos. En ello radica lo interesante y esencial de lo que hacemos; la vitalidad del tránsito en la creación y la escena.

Se destaca que desde el trabajo de investigación se buscan las maneras en las que el cuerpo puede transmitir físicamente un estado, sensación o emoción sin recurrir a la literalidad. Hay algo que ha permanecido siempre y es una danza con sentido, sentida y muy somática finalmente. El moverse por moverse siempre será algo muy potente, pero es necesario, desde nuestro entorno, comenzar a generar diálogos conscientes, desde un cuerpo sentido. (Idárraga, 2022)

Es importante generar unos recorridos más amplios en la concepción escénica, donde el movimiento se convierta en un elemento más de la composición y no necesariamente en el único elemento. Con Idárraga concuerdo cuando habla de olvidarse un poco de la idea de la coreografía, de la danza y de pararse en un teatro. Comenzar a conjugarse con otros elementos y estímulos. La relación con el otro y qué hace aparecer eso en el cuerpo.

Yo creo que lo que se vuelve más interesante de ver a un artista en escena es ver lo que esa persona es, porque uno empieza a sacar (...) yo en este momento me siento “empelotándome”, yo improviso y es como uno desnudarse. Si logro entrar en ese estado que a veces es complejo (...) y ponerse ahí con todo lo que uno es, lo bueno, lo malo, lo bonito, lo feo, lo chiquito, lo grande, lo que le gusta, lo que no le gusta, o sea, toda la mierda que trae, pero finalmente eso es todo lo que somos y es lo que hace que uno se enganche con alguien cuando uno lo está viendo. (Idárraga, 2022)



En la conversación, Idárraga cita a Laban: “una persona que sabe manejar el espacio tiene atención, una persona que sabe manejar el tiempo tiene decisión y una persona que sabe manejar el peso tiene intención”. Sin embargo, todo esto obedece a unos intereses y decisiones que, en la medida que se va avanzando en la formación, en la experiencia y vivencia, permiten dar una connotación al trabajo. Idárraga manifiesta que claramente también se convierte en una posición política. Determinar qué hacer, cómo hacerlo y hacia dónde direccionar, naturalmente te va llevando a esos lugares de pertenecer o no, a ciertos espacios o ciertas dinámicas.

A mí me ha pasado en Medellín, que ciertas personas me dicen: vení, pero ¿por qué no hacés coreografías?, además, qué es la definición de coreografía (...) o ¿por qué no das unas clases con cierto tipo de cosas? y yo me he parado en el lugar de “ahí no es” y yo no voy a hacer eso, porque eso me traiciona a mí misma (...) Ah ¿eso hace que no me llamen para ciertas cosas?, ah sí, yo decido, y por eso digo que es una posición política. Quizás eso ha hecho que no pertenezca, participe o esté en ciertos círculos de la danza o gestiones culturales, pero ha hecho que gane en muchas otras instancias. (Idárraga, 2022)

Son lugares muy potentes los que describen estos directores. Necesariamente, los intérpretes que hacen parte de sus propuestas comienzan a procesarlo. En Cinthya Flórez (2022), el paso por varios procesos hace que cada vez quiera conocerse más y trabajar desde ese lugar sentido y personal: alejarse de lo estereotipado, arquetipos y formalidades, para profundizar en el cuerpo que ella construye y la representa. Expresa que hay muchas cosas por expresar y, lo más importante, independiente del rol que esté desempeñando en algún proceso, su cuerpo es suyo y su voz es suya. Claramente, los lugares íntimos de reflexión, el llegar a estados altos de conciencia o encontrar rutas y quererlas compartir, hacen parte del interminable recorrido. Pero empieza a notarse lo que cada intérprete tiene por decir y que quiere decirlo, todo ello acompañado de la necesidad de crear.

Esa es la labor del intérprete, encontrarse, independientemente de lo que le estén planteando, del estilo, del coreógrafo o de la pieza que se esté haciendo, pero que

pueda llenar ese movimiento, contar algo, hacer su propia dramaturgia, construir sus historias, y en ese orden de ideas, el intérprete también es un creador. (Flórez, 2022)

Para Wilson Cano, lo interesante en su trabajo está en tener un lenguaje propio, quizás matizado e influenciado por personas y experiencias que han atravesado su vida, pero finalmente una construcción singular, que puede adaptarse, nutrirse y complementarse según el proceso o acontecimiento que habite. Se ha enunciado que esas particularidades personales de creador hacen que se singularice la “obra”, pero ¿Qué tanto necesito poner de mi vida y desde qué lugares, para que se avive el tan cotizado “lenguaje propio”? No niego que es un lugar en donde uno puede quedar atrapado fácilmente. Como lo dice Cano y comparto plenamente, si parte de una decisión, comienza a tener algo de sentido.

Es importante el investigar y el escribir. Eso le da pautas a uno para seguir creando y fortaleciendo su lenguaje, que no sé cuál es pues aún no le pongo un nombre. Yo siento que la danza lo hace a uno siempre muy vulnerable. El que se mete en esto es porque se va a sentir muy mal y se va a sentir muy bien... Esa capacidad de decisión y de transitar por otros lados, a todos nos ha tocado, y en esa medida, yo siento que uno se va quedando en ciertos espacios... a mí me pasó así, transité por muchas partes y fui decidiendo... Me gusta mucho el camino de la creación, de la danza contemporánea, de la coreografía, me gusta montar, crear con mucha gente... meterse en “gallos”, pero muy bien... Eso lo vuelve a uno muy potente. (Cano, 2022)

Estoy en resonancia con todos esos lugares que, al final, si bien se recorren caminos diferentes y se nombran de diversas maneras, se trabaja con inquietudes muy similares. Allí, claramente el intérprete (creador) ha tomado una gran fortaleza en los procesos creativos de ciudad, en la búsqueda de encontrar una voz propia. En ese orden de ideas, los mismos directores (creadores) están más atentos a trabajar y enunciar desde el lugar colectivo. Estos espacios ya no buscan repetir las formas aprendidas, sino crear otras maneras con las que se pueda comunicar. Ya no es suficiente ejecutar. Ahora es necesario vivenciar esos recorridos desde lo humano y el artista

que cada uno construye y fortalece a lo largo de experimentar, estudiar y crear. Estar ahí, aparecer, fortalecerse, desnudarse y hablar con una voz particular que caracteriza el proceso, la creación, la experiencia, la práctica, el acontecimiento.

### **Caminando con amigos – H3**

(Momento 3. Abordando los procesos de creación de Andrés Avendaño)

Accediendo a las posibilidades de registro del cuerpo y su memoria, me embarco en la aceptación del imaginario. Creo narrativas de una puesta en escena lograda gracias a la transversalización e inclusión de otras disciplinas artísticas con cuerpos que registran, entienden y transitan desde sus propias realidades. La búsqueda no es la construcción tradicional de una historia para ser contada. Se movilizan los lugares de la sugerencia, alejándose de lo preestablecido y jugando con el contexto del intérprete (creador) y el director (creador) en la coincidencia de un mismo espacio físico.



*Imagen 9 – Bastardos, Foto: cortesía H3 (2016)*

Actualmente estoy acompañando a los intérpretes (creadores) de la CDCH3 principalmente como un director (creador), en unos espacios de encuentro donde se realizan laboratorios

experimentales iniciales desde un trabajo corporal sensible. Éste es atravesado por otros lenguajes que se experimentan igualmente (texto, música, luz, imagen, arquitecturas, movimiento danzado). Luego de un tiempo (que suele ser muy relativo, dependiendo de las dinámicas y necesidades de la puesta en escena o de la construcción a generar), en estas exploraciones de mundos que los propios intérpretes van creando y bajo una gran sombrilla corporal, se transita por una dramaturgia escénica que nace de lo que ha ido arrojando el laboratorio generado. El ejercicio de escritura suele ocurrir como consecuencia del trabajo exploratorio, sensorial y de cuerpo en el que los intérpretes (creadores) se ven inmersos. Sin embargo, no siempre se genera una dramaturgia escritural, pues el registro de la misma queda plasmada en la experiencia del acontecimiento.

En el desarrollo de estas actividades, se posibilita al intérprete (creador) un espacio en el que, a través del cuerpo y la repetición, logra apropiarse de la sensación requerida para ese proceso en particular, dándole una intención. En otras palabras, no es el hacer dando una indicación desde lo sensible para llevarlo al cuerpo, sino, desde la construcción, el reconocimiento, registro y repetición de una acción corporal, transitar las posibilidades narrativas y apropiarse de lo que resulta más funcional para la escena. El movimiento genera la sensación que se necesita en particular.

El movimiento hace partícipe a las sensaciones, emociones y pensamientos de la construcción de cuerpo en acción. Se propician unas circunstancias en las cuales el moverse genere el espacio suficiente para que el intérprete (creador) habite lugares con las reflexiones inherentes a su hacer y su entorno. Como director (creador), exploro los detonantes para que, justamente, se logre generar un espacio confiable donde se posibilite el despliegue y visibilidad para éste.

¿De verdad creemos que cuando nos movemos, lo que danzamos son las formas? El tiempo que he recorrido a nivel personal y acompañando procesos, me ha llevado a pensar que realmente danzamos es el cúmulo de sensaciones transformadas en el accionar escénico, donde tiene lugar la conjunción del pensamiento, el movimiento, la sensación y la emoción. La forma es el pretexto. El cuerpo es el catalizador de una vivencia que se encuentra alojada en el acontecimiento accionado, donde resulta fundamental para el intérprete (creador) reconocer y acceder a esos lugares, reflexionar desde las realidades corporales y en ello tomar las decisiones.

Claramente, estos recorridos comienzan a generar el requerimiento de unos intérpretes con entrenamiento, formación y construcción desde lugares más reflexivos acerca del funcionamiento

del cuerpo y sus particularidades; más que desde una imitación de las formas y las características particulares del otro.



Figura 1. Componentes del accionar escénico

Elaboración propia

Tengo la necesidad de entender mi entorno y, en él, encontrar los estímulos o pretextos para reflexionar y accionar. Quizás dentro de todo ello encuentre que hay algo por decir, o no, pero si intento afinar esa inquietud por percibir mi espacio e interactuar con él, en lo que nombra Hernández (1983) como la simultaneidad.

Sentí todo con una simultaneidad extraña: en una pieza el movimiento de los comentarios y los llantos, en la otra el silencio quieto de mi abuelo y de los candelabros –con excepción de las llamitas de las velas que era lo único que tenía movimiento en esa pieza–, el ruido y la alegría en la vereda y la risa que me imaginaba que tendría Ana en alguna parte. Ninguna de estas cosas tenía que ver unas con otras. (Hernández, 1983, p. 55)

Mauricio Kartún propone al comienzo de su *Conceptiva* para el dramaturgo (justificando la humanidad de ese título, contrapuesto a la rigidez de las preceptivas y las reglas taxativas), el ejercicio de la dramaturgia:

Un cajón de utensilios para ser empuñados en un orden cualquiera y según la manufactura lo requiera... el caos creativo del banco de artesano... Una obra de teatro se puede empezar a escribir de infinitas maneras: con una idea, una estructura, una historia, una metáfora, un sentimiento. Pero su auténtico proceso... comienza sólo cuando la unidad viva de la imaginación, la imagen, aparece al fin. Sin ella no habrá nunca auténtica creación". (Kartún 2007, p. 3,4,5)

Kartún habla de "salir a cazar imágenes, y una vez atrapadas, acosarlas hasta sacarles la última gota" (Kartún, 2007, p. 7); seleccionar temas sobre los que hacer un acopio de datos (Kartún, 2010, p. 79-91) y desarrollar los temas mediante la edición del material de las improvisaciones. Se llega así a "encontrar un argumento que satisfaga las necesidades planteadas por el tema central". (Santiago García, citado por Luzuriaga, 1990, p. 121)

Estos lugares que se enuncian y citan, entran a conjugarse con el proceso creativo e investigativo de *GRIETAS*, donde circulo con la CDCH3. Intento encontrar los estímulos para accionar frente a unos contextos cercanos que tienen vida en un entorno cotidiano, para extrapolarlos en construcciones que comienzan a tener fuerza desde el devenir de los propios intérpretes. Ellos adquieren autonomía en la construcción particular, la cual articulan con la puesta en escena general. Así, se les da responsabilidad y compromiso al momento de asumir su rol en una creación y con ello se intenta la construcción de una dramaturgia vital, que parta del vivenciar y el experimentar escénico.

La dramaturgia no es una ordenación, sino una estrategia. Una estrategia que asume el humor, la ironía, el simbolismo, la anarquía. Una dramaturgia que no puede ser concebida como trabajo intelectual, sino como trabajo directamente escénico. Dramaturgia es la manipulación de los objetos escénicos. Estos objetos escénicos son: luz, forma, palabra, espacio. El lugar de la manipulación es el cuerpo. (Sánchez, 2002, p. 98)

Como lo menciona Sánchez, la dramaturgia no puede obedecer a una imposición u ordenanza. Se vuelve necesario manipular diferentes caminos en el recorrido de la creación, en la búsqueda de los intereses que se generan a la hora de construir una experiencia artística. En ello no podría decir que tengo un sistema general con fases evolutivas, pero sí que transito por algunas constantes en la investigación sobre las preguntas que suscitan el acto creativo, las cuales están orientadas hacia una reflexión social y urbana. Indagación, exploración, frustración, gestación, ilustración, iluminación, verificación, estructuración, disertación, migración y resultados, son algunas de esas facetas por las que suelo pasar en la búsqueda creativa.

### **Abordando la creación**

*“... no soy capaz de aprender un ocho más, no quiero aprenderme un ocho más...”*  
(Jhonatan González, 2019)

La primera vez que escuché esa frase, fue hace unos años a Jhonatan González, un gran amigo de la danza y de la vida con quien hace más de diez años comencé a construir el sueño del arte y la creación, que ahora se traduce en la Corporación Artística y Cultural H3. Pareciera que después de escucharlo a él, fue más notorio para mí oírlo decir a otros artistas, creadores e intérpretes. Tengo que confesarlo, yo aún no me canso de ello (de aprender ‘ochos’), quizás porque no he sido el más fiel reproductor de secuencias o porque siempre he tratado de habitarlas desde lugares y perspectivas diferentes. Cada vez que he repetido una coreografía, trato de convertirla en una experiencia nueva o una vivencia particular, dejándome sorprender por lo que puede o no pasar. Pero esta expresión sí se convierte en una idea inquietante que ha ido cobrando fuerza con el paso del tiempo.

Hace unos años, comencé a tener una extraña sensación en los procesos creativos. Las formas y dinámicas que me imaginaba para un momento coreográfico se veían muy diferentes a lo que lograba ver en mi cuerpo. A su vez, lo que alcanzaba a matizar y recorrer en mi cuerpo distaba mucho de lo que percibía que sucedía en los cuerpos de los intérpretes. Comencé a sospechar que quizás era un camino que comenzaba a erosionarse en el proceso creativo. También se generaba una extraña sensación de verlo todo muy similar, a pesar de mis esfuerzos por trabajar desde diferentes detonantes.

A este punto, a partir de lo vivido en los procesos con diversos maestros, comencé a recordar algunas inquietudes de procesos en los que había participado. En ello, recuerdo mucho a Beatriz Vélez, maestra y coreógrafa de Medellín, una de mis primeras maestras de la danza y a quien debo mucho la mirada crítica y consciente del movimiento. A veces, en las clases y en algunos procesos creativos que ella lideraba, experimenté el lugar que generaba para que propusiéramos y, a partir de estas propuestas, diagramar y componer. El recordarlo, el vivirlo y sobre todo el poner adelante lo que estos espacios generaron en mí, me llevó a propiciar el interés por trabajar partiendo de los intérpretes.

Para mí, es fundamental conocer al intérprete: reconocer sus capacidades y transitar por ellas; toparme con sus dificultades y, juntos, trabajar en su derogación; encontrarme con sus personalidades y propiciar que éstas habiten el espacio en su justa medida o en la medida que se requiera (demasiado subjetivo y, hablar de la justa medida podría llevarnos por caminos de extensas discusiones, pero podríamos decir que es un lugar lo suficientemente funcional y móvil como para permitir que suceda, ¿qué? algo... que suceda algo, lo que sea, pero que suceda). Y ello se construye con el tiempo, en un trabajo constante y continuo. Aquí, mencionar a Lurllorlady Giraldo, intérprete de la danza y el teatro, se vuelve fundamental. Si Vélez me generó ese espíritu crítico, Giraldo instauró en mí el sentido de la persistencia y la disciplina. Si aún continúo en estos procesos artísticos y creativos, es gracias a lo que, en su momento, ella dejó como una impronta en mí, en mi mente. Al final, éste es uno de los aspectos que, como artistas o como humanos, debemos trabajar más y a ello hago mención especial en esta investigación.

No es algo determinado, pero en los procesos en los que ahora participo, siento que mi mente, con sus caprichos, cede ante el amplio universo de los cuerpos moldeados por la particularidad del intérprete. Justamente, es en la conjunción de posibilidades que se encuentran lugares creativos que interpelan las ideas fijas de un *deber ser* o un *cómo ser*. Por nuestro contexto, ahora podemos desprendernos de conceptos preestablecidos y de formas fijas, para adentrarnos en los cuerpos particulares e intérpretes creativos. Pero no todo es lineal. Son muchos los tropiezos y disoluciones de estructuras pesadas y enraizadas en lo más profundo de mi hacer, que aún están ahí jugando en los posicionamientos distractores y distanciándome del espacio creativo que he decidido habitar. En éste, existe el interés por las construcciones cercanas a mi lugar de enunciación, por el contexto y por la realidad del otro. Se da la posibilidad a la diferencia subjetivamente única para cada creador, la cual envuelve las iniciativas creativas.



Y esto es solo el inicio. Cuando comienzo a transitar por estas zonas, inevitablemente comienzo a cuestionar la construcción de la coreografía, las formas de llegar a ella y las maneras de atravesarla. Allí, el intérprete (creador), que ha hecho parte de la confección, comienza a buscar esos terrenos fijos que le permitan deambular sobre lo seguro, volviendo a lugares pesados e inamovibles. Yo, como director (creador), percibo que el diseño se hace a partir de una situación, pero claramente ésta se suelta cuando se vuelve una estructura coreográfica. Allí se genera la posibilidad de quedarse en la ejecución de formas, que si bien fueron el fruto de una exploración que posibilita particularidades, comienza a quedarse en un primer plano. Entonces desaparece lo particular del intérprete que generó el momento inicial de creación, y comienza a quedarse en lo esquemático. En este punto me pregunto ¿cómo desdibujar nuevamente el primer plano, para quedarnos con lo efímero y particular del intérprete, sin que el resultado desemboque en una representación de lo que debería ser?



Imagen 10 - *Hombres de una ciudad ausente (III versión)*, Foto: Cortesía H3 (2018)

Aquí es donde recorro a lo que llamo la fisicalidad de las emociones. Se trata de la reflexión encarnada que me posibilita transitar por lugares desde una vivencia *in situ* de la acción corporal. Allí, la emoción está concebida desde el movimiento y esa posibilidad de la atención dirigida,

conjugando ese flujo continuo de adentro hacia afuera y viceversa, colocando especial atención en que la emoción no se instale preconcebidamente al movimiento. Es decir, es diferente que aparezca una emocionalidad a partir de lo que está viviendo el cuerpo tras la repetición de la acción y otra cosa es que se sitúe en una emoción que es ficcional, preconcebida y preinstalada. Y no es que deba ser o no de cierta manera, pero en el desarrollo de esta investigación y en mi interés creativo, el proceso va más encaminado hacia la construcción desde una vivencia corpórea *in situ*.

En este punto me encuentro en el desarrollo del trabajo con el intérprete (creador) y las posibilidades con la CDCH3. Estoy en la búsqueda de llegar a unos lugares donde se sospeche de las estructuras coreográficas como una forma y se pueda vivenciarlas con una atención dirigida a la acción en movimiento de los cuerpos, generándoles una intención en su habitar. Para lograr ello, una de las estrategias 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 de-construirla. Bajo esta manera de desarrollar un proceso, existen varios detalles a tener en cuenta. Los intérpretes que no están muy acostumbrados suelen colapsar o estresarse por ir muy rápido en la construcción de los diferentes momentos de una puesta en escena. También existe la posibilidad de que en un momento del proceso se aburran, porque no sienten novedades en los ensayos. Esto es claramente un juego de la mente que los posiciona en lugares estandarizados y repetitivos.

Sin embargo, encuentro otras características en este proceder, que me resultan interesantes. Una de ellas es el habitar y el tiempo para que suceda algo. El intérprete comienza a apropiarse y sentirse autónomo en los recorridos escénicos, con el conocimiento de sus grietas por donde puede deslizarse y revitalizar su estar. Otras características, como no dejar mucho espacio para pensar y elaborar en una primera instancia, genera cierta frescura en la propuesta creativa o no. Esto se puede convertir en una herramienta de doble filo, con la cual es posible llegar a las mismas formas o con la que se da la posibilidad de salir de ellas al no buscar armarlas mucho. Aquí, la labor de quien está afuera acompañando el proceso creativo se vuelve fundamental porque continuamente todos están entrando y saliendo de esos lugares fijos, para moverse sobre lo inesperado y por zonas que permitan la sorpresa de algo que resulta extrañamente familiar (una obra, una coreografía, una práctica artística, una puesta en escena). Esto, sumado a las estrategias para acceder a los movimientos y al conocimiento de las características de los intérpretes, hace que cada recorrido se torne en una vitalidad permanente.

En la construcción del movimiento, pueden ocurrir muchas cosas. A veces trabajo con una secuencia y dejo que los intérpretes jueguen con ella; que la armen y desarmen, que le pongan o quiten lo que sientan mejor, que la hagan más rápido, más lento o que propongan algún otro aspecto que consideren pertinente en el estudio del movimiento. A veces quedan fraseos transformados por completo, en otras ocasiones solo pedazos; incluso también puede no quedar nada y comenzar de nuevo.

En otras instancias, la secuencia coreográfica nunca llega y se deslizan los pretextos de movimiento desde una acción cotidiana, una imagen o un capricho azaroso de moverse. Lo que si se vuelve indispensable es trabajarlo un rato, probarlo desde varios lugares, darle tiempo y alternativas; esto no es para fijar las opciones sino para contemplar y reconocer posibilidades a las cuales se puede acceder en esos caminos que el intérprete (creador) comienza a decidir.

### Cuadro 3. Creación de movimiento según Andrés Avendaño en la CDCH3

En este cuadro describo lugares que suelo visitar, desde mi perspectiva como director (creador), en el acercamiento a la creación de movimiento en el intérprete (creador) y según los antecedentes experienciales ya descritos.

<b>MOMENTO</b>	<b>ACCIÓN</b>	<b>DESARROLLO</b>
Calentamiento	Respirar	Ejercicios que posibilitan un lugar de escucha y percepción interna. En ocasiones con micro-movimientos, abriendo recorridos a lo largo de la estructura corpórea. Estimulación de conexiones mente y cuerpo. En ocasiones en posición horizontal y otras en vertical. Poner atención al movimiento de las caderas y la resonancia que tiene en el resto de la estructura. Cómo empujar o cambiar de peso, puede modificar o tener eco en otro lugar del cuerpo. Atender la piel y como ésta percibe el espacio (frío, calor, rugoso o liso). Son algunas de las acciones, para lograr dirigir la atención a lugares puntuales.
	Entrenar	Ejercicios de acondicionamiento físico, suficiencia física, fortalecimiento general y focalizado. Repeticiones que

MOMENTO	ACCIÓN	DESARROLLO
		estimulen la musculatura (piernas, brazos, abdomen), circuitos de trabajo para trabajar resistencia y continuidad (cada minuto cambiar de ejercicio, con intervalos de 30 segundos)
	Movilizar	Desde las articulaciones mayores a las menores, combinado con la respiración y la activación muscular, se desarrollan ejercicios en movimiento, en un principio con algunas suspensiones y luego más fluido (flexo – extensión de rodillas, codos, caderas, movilidad de columna, tobillos, hombros y muñecas, conexión de cabeza – pelvis a través de la columna y resonancia en las extremidades).
Exploraciones	Empujar	Se busca, en un principio desde la planta de los pies y luego desde otros lugares, puntos de contacto y empuje para la percepción física desde lugares específicos. En ocasiones se combina con trabajo en parejas, donde este empuje se ve reflejado en el cuerpo del otro, encastrés y manejo de peso.
	Resonar del cuerpo	Entrenar una escucha interna – externa / externa – interna. Trabajar con imágenes, proyecciones mentales del cuerpo y cómo el movimiento viaja de un parte de éste a otra; a partir de ahí, llevarlo a una percepción física. En un principio muy direccionada, para crear o fortalecer la conexión neuronal de ese recorrido, para luego suavizarlo y activar la atención para percibir cuando suceda. (Esto también puede ocurrir con el espacio y el cuerpo del otro).
	Interconectar	Activar las diferentes cadenas musculares, para posibilitar y registrar el viaje del movimiento a lo largo de toda la estructura corpórea, de una manera individual y colectiva, que trabaja lo inesperado en la percepción del otro. Todo

MOMENTO	ACCIÓN	DESARROLLO
		<p>lo ocurrido anteriormente en resonancia, sucede desde la imagen, se genera una traducción de la imagen a algo óseo y muscular. Trabajo de motores de movimiento, estímulos visuales o sonoros que activen el movimiento y la atención para los recorridos a lo largo de toda la estructura. Trabajo en pareja o en colectivo. (En cierta medida, se busca estresar el cerebro para que llegue al punto de no controlar o predecir lo que va a suceder, sino que, desde lo inesperado, coloque la atención en lo que sucede y los diferentes caminos que va decidiendo en medio del hacer).</p>
	<p>Recorrer el movimiento (arcos de movimiento)</p>	<p>En la construcción de ese movimiento danzado, sospechar de los recorridos en cuanto a amplitud, espacialidad, dinámica e intencionalidad, generando espacios sensibles de las formas de hacerse. Cuando ya se han trabajado las imágenes sobre el cuerpo y cómo éste se mueve, luego de hacer una traducción física de ello y he dirigido la atención a ello, me encuentro en el punto de comenzar a descomponer ese movimiento. Ejercicios en diferentes velocidades, con diferentes intenciones, con diferentes texturas, con estímulos internos o externos (diferentes músicas, hacerlo más rápido que los compañeros, hacerlo más lento, ir con el ritmo del grupo, etc.), buscando posibilidades de los diferentes territorios a habitar.</p>
	<p>Reversar el movimiento. Según Moshe Feldenkrais, un movimiento, se dice reversible, si</p>	<p>En esa construcción del arco del movimiento, encontrar esos puntos infinitos de fuga y desplazarse hacia ellos. En la relación espacio – tiempo, cada fragmento de recorrido puede tener diversas vertientes, y a su vez otras posibilidades de arcos y recorridos, que solo son posibles si logro tener la atención dirigida de lo macro a lo micro.</p>

MOMENTO	ACCIÓN	DESARROLLO
	<p>se ejecuta y construye de tal forma que se puede realizar de manera inversa, con el mismo gasto de energía y con la misma eficiencia. (Niego, 2013)</p>	<p>Cuando comienzo a tener un conocimiento sobre lo que sucede con mi cuerpo, desde diferentes intenciones, puedo tomar las decisiones de modificarlas, tanto desde lo formal a lo sensible, generando otros lugares para habitar. Tomo el concepto de Feldenkrais, pero le sumo la posibilidad de los puntos de giro que me llevan en el camino de otro arco de movimiento.</p>
Secuencial	Aprender	<p>Trabajar memoria coreográfica y la interconexión de movimiento. Se trabaja con frases de movimiento que recorran diferentes caminos (caídas y recuperaciones, espirales, adelante y atrás, arriba y abajo, derecha e izquierda, entradas y salidas, musicalidad, ritmo, tempo, velocidades e intenciones).</p>
	Crear	<p>A partir de algunos pretextos literarios, sonoros o estímulos internos y externos, crear partituras de movimiento desde las particularidades e intereses personales. Trabajar a partir de la singularidad, la subjetividad del artista y la percepción de los detonantes. Gesto y movimiento entrelazados. La representación y la abstracción conviviendo. Lo objetivo, lo subjetivo y lo surreal mezclados. Cada intérprete, habita en ello, para construir su movimiento.</p>
	Improvisar	<p>A partir de improvisaciones individuales o grupales, construir secuencias o momentos. Trabajos exploratorios, compartir de movimientos e intenciones. Se trabaja la escucha y la percepción.</p>

MOMENTO	ACCIÓN	DESARROLLO
	Transformar	A partir de una secuencia, aplicar la reversibilidad y arcos de movimiento. Aquí se aplica lo que se ha venido entrenando y fortaleciendo en el intérprete, dando un espacio para que atravesase esos lugares inesperados.
Armado	Configurar diversos momentos	Exploración con diferentes elementos y lenguajes, generando insumos y componentes que compondrán acciones y situaciones. Se busca encontrar las conexiones y complementos. Se combina, se juega, se da intención y se sugieren complementos. Es un trabajo que se enmarca en lo colectivo a partir de lo singular de cada intérprete.
	Recorrer y dinamizar	Desarrollar el entendimiento e intencionalidad del movimiento a partir de las repeticiones y exploraciones de las secuencias o pretextos danzados en individual y/o colectivo. Se generan trazos generales donde se plantean arquitecturas del acontecimiento en lo danzado y relacional.
	Caminar	A partir de esos recorridos, explorar sobre los caminos a trazar en el desarrollo de las acciones y vivencias de los momentos escénicos. En ocasiones se plantea una estructura base, donde se construyen lugares que se habitarán en la experiencia. Generalmente es una estructura que plantea lugares seguros, por donde el intérprete va instaurando intenciones y edifica momentos. Éstas pueden ser espaciales, sonoras, arquitectónicas, situacionales o con otros intérpretes. En este planteamiento, los lugares seguros o referenciales se movilizan o no se fijan, dándole movilidad a los recorridos y una responsabilidad creativa a los sujetos en el instante mismo del acontecimiento.

MOMENTO	ACCIÓN	DESARROLLO
	Modular	Trabajar las capas, pieles, intensidades con las que se puede estar, las maneras y formas de entrar y salir de ellas, todo ello conjugado en lo individual y colectivo. Este es quizás uno de los momentos más preciados, de mayor cuidado y quizás el más complejo. Debido a la vitalidad del proceso, no se busca un acontecimiento fijo y una experiencia única, pues continuamente se están revisando los caminos, las situaciones y se trabaja sobre un margen móvil que posibilite la intervención del intérprete desde su actualidad. Se intenta estar testeando un abrazo, una mirada o una secuencia, con las características singulares de espacio y tiempo que atraviesa a cada sujeto de la escena.

Elaboración propia, basada en la experiencia creativa de Andrés Avendaño (2022)

### **Nombrando lugares, habitando territorios**

(Desarrollo conceptual del cuerpo del intérprete (creador))

Es necesario recordar la hipótesis que se genera para el trabajo de investigación – creación titulado GRIETAS, referente a la relación entre el director (creador) y el intérprete (creador) y cómo este sujeto de la escena se potencia como un creador, en la construcción de sus propias narrativas desde la fisicalidad de las emociones. Quiero tomar algunos de los enunciados y palabras que he venido utilizando, en resonancia con la presencia que han adquirido en este texto y apoyándome en el desarrollo de los acontecimientos descritos previamente, para profundizar en los mismos y generar un enfoque desde la singularidad de lo experimentado. Intentaré nombrarlos desde el lugar de donde los tomo y aplico para el presente proceso en particular.

El constructo corporal de las emociones, su materialidad, sus diferentes sustancias o vivencias, me lleva a indagar acerca de esa manera de aprender a pensar desde el cuerpo. Me pregunto por la posibilidad de generar un conocimiento sobre la generación de una información, la cual pueda traducirse con una acción física; un desarrollo sensible del movimiento, que genere las



impresiones necesarias y que posibilite ampliar el vocabulario expresivo en el cuerpo de un intérprete (creador) para la puesta en escena.

Refiriéndome a la acción del intérprete (creador), bajo los parámetros de esta investigación, encuentro la acción como ese estado consciente del sujeto en la escena, donde se vuelve necesario encontrar las proporciones en que su cuerpo pueda llegar a reaccionar ante los diferentes estímulos presentados en un proceso creativo, y su mantenimiento a lo largo de la experiencia. Se genera entonces la necesidad del entendimiento y entrenamiento de la articulación de cuatro aspectos que considero necesarios para habitar los recorridos vivenciales en un acontecimiento: pensamiento, movimiento, sensación y emoción. El desarrollo de esas premisas, genera un espacio de tránsito del intérprete (creador) hacia la acción de un estado más vivencial.

**Cuerpo material:** Para efectos de este proceso de investigación, es importante hablar del cuerpo que, a través de sus diversas experiencias de vida, viene acumulando información y recursos que generan una cartografía y registro de los recorridos que constituyen vivencias con matices, colores e intensidades. Es un cuerpo sensible que se convierte en acción: memorioso, somático, afectivo y expresivo; cuerpo poético desde la danza, pero transversalizado por lo teatral, plástico, musical, escritural y gráfico.

En el recorrido, hacer una especie de disección del cuerpo proporciona la posibilidad de separar sus componentes y entrar a mirar el comportamiento de cada uno. Esto genera una ampliación y particularización del registro, acumulación y sensibilidad de la información que se puede asimilar y el conocimiento que se puede generar con ello.

**Cuerpo piel:** En esta primera instancia, la piel representa un recubrimiento de todo el contorno del cuerpo; da una forma y unas características diferenciadoras entre unos y otros. Es el órgano más grande del cuerpo y a su vez su composición está dada por otra cantidad de características y componentes importantes. La piel y sus derivados (cabello, uñas y glándulas sebáceas y sudoríparas), conforman el sistema tegumentario<sup>14</sup>. Entre las principales funciones de la piel está la protección. A parte de proteger, genera un lugar en primera instancia de construcción de sensaciones y detonante de percepciones (temperatura, textura, forma).

---

<sup>14</sup> El sistema tegumentario es el conjunto de órganos que forman la capa más externa del cuerpo de un animal. Comprende la piel y sus apéndices, que actúan como una barrera física entre el ambiente externo y el ambiente interno que sirve para proteger y mantener el cuerpo del animal.

De una manera física y tangible, la piel juega con la contracción y dilatación, en mayor medida por la acción reguladora de la temperatura corporal. Cuando se expone la piel a una temperatura fría, los vasos sanguíneos de la dermis se contraen, lo cual hace que la sangre, que es caliente, no entre a la piel, por lo que ésta adquiere la temperatura del medio frío al que está expuesta. El calor se conserva debido a que los vasos sanguíneos no continúan enviando calor hacia el cuerpo. Lo que da pie a ese lugar de adaptabilidad y maleabilidad inherente a sus características naturales. (Vorvick, 2019)

De aquí es de donde parte el cuerpo piel, con la capacidad de construcción de posibilidades del intérprete (creador), a partir de una percepción que puede llegar a tener de su entorno a través de su epidermis. Es la primera capa de recepción y estímulo, donde la información se filtra, en un recorrido sutil de recuerdos de antaño; suavidad, frío, calor, áspero, rugoso, acuoso, punzante, etc. Definitivamente, el tacto hace de catalizador para diversas experiencias y construcciones. El intérprete parte de lo imaginario que recorre su entorno hasta llegar a la materialidad de la forma que delimita un contorno texturizado por la sensibilidad que tiene de su afuera o la mirada de su adentro; es decir, es la capa de doble flujo, donde construye y genera información de lo que percibe en lo externo (temperatura, textura, forma) y lo interno (emociones, decisiones, imaginarios).

**Cuerpo muscular:** Cuando nos adentramos en el lugar de entender el universo del movimiento, es necesario recurrir a la mirada primaria sobre el cuerpo, donde explicar su posibilidad móvil, como lo menciona Fernández (2020) se basa en la funcionalidad absoluta de varios componentes, siendo la masa muscular el principal factor de la generación de un desplazamiento o movilidad biológica. Para ello, la célula muscular está especializada en la conversión de energía química en energía mecánica, en lo que supone el metabolismo energético. Para ello debe utilizar con efectividad la energía almacenada en la molécula de ATP = Adenosín Trifosfato.

Es así como la función principal del sistema muscular es generar movimiento, ya sea voluntario o involuntario; dar fuerza y energía para realizar todas las actividades, brindar soporte y protección a todo el cuerpo, generar estabilidad, equilibrio y protección frente a caídas y lesiones.

Un músculo es un órgano formado por fibras contráctiles (fibras musculares). Pueden estar relacionados con el esqueleto (los músculos esqueléticos) o formar parte de la estructura de órganos o aparatos (los músculos viscerales). En el nivel más simple, los músculos nos permiten movernos. El músculo liso y el músculo cardíaco se mueven para facilitar las funciones del cuerpo, como los latidos cardíacos y la digestión. El movimiento de estos músculos está dirigido por la parte autonómica del sistema nervioso, que son los nervios que controlan órganos. Los músculos esqueléticos mueven nuestro cuerpo en el espacio. Reciben instrucciones directas de los nervios específicos que inervan cada músculo, con la propiedad de contraerse y relajarse. La corteza cerebral envía señales somáticas a los nervios asociados con músculos esqueléticos específicos. La mayoría de las señales viajan a través de los nervios espinales que se conectan con nervios que inervan los músculos esqueléticos en todo el cuerpo.

#### *Composición del músculo*

El músculo esquelético encargado del movimiento está compuesto por un conjunto de fibras individuales, cubiertas por una capa de tejido conjuntivo que se llama endomisio. Esas fibras se agrupan y forma una estructura mayor denominada “Fascículo muscular” que está cubierto por el perimisio. Por último, varios fascículos unidos forman el músculo completo, el cual se encuentra cubierto por el epimisio. La mayor parte de los músculos se insertan en el hueso mediante tendones que están formados por tejido fibroso y sólido con cierto grado de elasticidad. Lo habitual es que existan dos tendones, uno en cada extremo del músculo. (Fernández, 2020)

Se vuelve necesario entrar en el recorrido de entender cómo la musculatura se relaciona con el movimiento. Hay que pensarse los recorridos desde el mover el esqueleto y articulaciones, donde la musculatura sea la que expande, direcciona, magnifique el estado corporal, sensible y emotivo del accionar interpretativo. En este lugar, se vuelve a resaltar la funcionalidad del pensamiento, en conjunción con la intención de movimiento, registrada y estimulada para su presencia en el espacio.

**Cuerpo hueso:** Acercándonos a la parte ósea, el esqueleto es un sistema de características biológicas de formaciones sólidas que tiene origen mesodérmico. Proporciona soporte, apoyo y protección a los tejidos blandos y músculos en los organismos vivos. Como tal, el hueso es un tejido vivo que, al igual que los otros tejidos del cuerpo, cambia con el tiempo.

Al proceso continuo de destruir el tejido viejo y crear el nuevo se le llama remodelación. La remodelación ósea es llevada a cabo por los osteoclastos, que son las células encargadas de la destrucción del tejido viejo y los osteoblastos, que construyen el nuevo. La remodelación ósea es un trabajo muy lento, de forma tal que tenemos el equivalente de un nuevo esqueleto cada siete años aproximadamente. Las funciones del sistema esquelético incluyen proporcionar soporte, proteger los órganos suaves del cuerpo, ayudar al movimiento y producir glóbulos. (Blazquez, 2012)

Llegar al esqueleto es una de las capas finales en ese camino del reconocimiento y acercamiento corporal, que representa el mayor porcentaje de productividad y conectividad con el entorno. En él, se presenta uno de los centros de comando más importante: la pelvis y las caderas. Lo pienso como el lugar que permite la comunicación de la parte inferior (representada en las piernas) y la parte superior (representada en el torso); posibilita el viaje del movimiento hacia las extremidades superiores, brazos y finalmente la cabeza. Un lugar de trabajo importante es lograr habilitar y optimizar la zona central de la estructura ósea (soltar las caderas); atravesar la piel y la musculatura, ablandarla lo suficiente o necesario, para llegar hasta el sistema óseo; proporcionarle espacio para que éste pueda habitar, comenzando por el lugar de las caderas. El Feldenkrais se vuelve una práctica muy efectiva de estudio en esos recorridos sobre la estructura corpórea, viajando a través de la mirada sensible, motora y real; desarrollando una zona permeable del movimiento. Mirar, estudiar y atender cómo unos lugares del cuerpo encuentran un recorrido que lo atraviesa generando una resonancia en otros lugares.

Un ejemplo de ello es el trabajo con el ejercicio de piso de la estrella – fetal, con la cual podemos estudiar, dar intención y generar la circulación de movimiento. Se movilizan las piernas o el torso por separado, mirando la resonancia que tienen los unos con los otros y viceversa.

**Cuerpo energético (cuerpo expandido):** Para recorrer un poco el territorio del cuerpo energético, es necesario tocar el sistema nervioso (SN), quien es el que transmite señales entre el cerebro y el resto del cuerpo, incluidos los órganos internos. De esta manera, la actividad del SN controla la capacidad de moverse, respirar, ver, pensar y más. La unidad básica del SN es una célula nerviosa, o neurona.

Nos encontramos envueltos en un entorno donde hay una explosión de estímulos e información, que continuamente está bombardeando los órganos de los sentidos. Éstos los reciben y transmiten al cerebro por medio de pulsos eléctricos, donde son procesados y posteriormente se genera una respuesta, que puede ser inmediata, mediata o de largo plazo. La información es almacenada en la memoria para ser usada cuando así se requiera, y justamente ésta es uno de los lugares para habitar, traer a conciencia y dirigir la atención: el cúmulo de memorias y reacciones que han sido guardadas y que luego son enviadas también, por pulsos eléctricos que se transmiten a través de las neuronas o células constitutivas del sistema nervioso.

El sistema nervioso es la parte más complicada del cuerpo humano, su funcionamiento aún no se conoce completamente, sin embargo, ya se sabe que de él depende la mayor parte del trabajo del cuerpo. El sistema nervioso puede ser dividido en dos partes: el central (SNC) y el periférico (SNP), por sus características anatómicas. El sistema nervioso central está compuesto por el cerebro, cerebelo, diencefalo y el tallo cerebral; comúnmente se dice que lo forman el cerebro y la médula espinal; está protegido por los huesos que forman el cráneo y la columna vertebral, y su función es interpretar y procesar la información que recibe por estímulos eléctricos, principalmente del exterior, para luego enviar la información requerida, también por estímulos eléctricos, al lugar adecuado del cuerpo. El sistema nervioso periférico está compuesto por los nervios que se encuentran fuera del SNC, se divide en dos partes: el sistema nervioso somático, que controla las funciones voluntarias, como por ejemplo el caminar hacia un lugar específico, escribir, etc., y el sistema nervioso autónomo que es el que controla las funciones involuntarias como son la digestión, respiración, deglución, etc. (Piña, 2019)

Es un lugar muy subjetivo, y se acerca mucho a la intención que el intérprete (creador) le da a su estar en el acontecimiento. En la misma dirección, es el lugar de conectividad con el espacio y lo que en él habita, la interacción, la modulación de las intenciones, la ampliación del ser acotado físicamente y en interrelación con su entorno. En un desarrollo sensible colectivo, evidencia la propuesta kinésica que atraviesa la relación con otras dinámicas corporales de humanidades depositadas en el espacio. Aquí aparece algo que nombro el cuerpo expandido y la capacidad de aparecer en el espacio y mover lo que éste contiene.



Figura 2. *Cuerpos en capas*

Elaboración propia, a partir de la definición de cuerpo antes planteada.

Estos cuerpos que acabo de mencionar son lugares de estudio y laboratorio que me posibilitan, como director (creador), determinar los senderos por donde transitar con aquellos que intervienen en la creación. La pluralidad de los intereses y de cuerpos del intérprete (creador) hace que proporcione los lugares experimentales para crear el movimiento y luego en su conjunción, generar el accionar en colectivo, en la medida en que identifique el cuerpo que suele trabajar un intérprete o aquel en el que requiera adentrarme.

Pensar en el cuerpo y todas sus posibilidades de reflexión en nuestro tiempo, nos permite concluir que el cuerpo tendería a ser un lugar en donde la interioridad sensible del sujeto -como ser consciente de su proximidad a las cosas y al mundo-, hace latente una opción vital y un verdadero reconocimiento fenomenal: estar en el mundo es descubrir(se) que el cuerpo mira y percibe el mundo en la encarnación de las cosas que se presentan como fenómenos del mundo -las hace carne en su encarnación. Nuestra experiencia corpórea, se nos presenta ahí -en el mundo-, ya que nuestros sentidos permiten acceder a las cosas como habitándolas y reconociéndolas. Con esta inspección el cuerpo toma conciencia de su entorno y lo aprehende para sí. Por este motivo, la sensación que se siente ante las cosas interiorizadas tiende a ser intencional ya que el cuerpo encuentra en lo sensible la puesta en marcha de una especie de reflexión, una captación de sí para sí. Esto que se capta convierte al cuerpo en el vínculo del yo y de las cosas percibidas por él para comprender la experiencia cotidiana de ser-en-el-mundo”. (Ferrada, 2019, p.166)

Todo el recorrido que acabamos de hacer y las diferentes instancias que se enuncian, suscitan sospechas para el abordaje del cuerpo que, como director (creador) me interesa transitar y potenciar en un intérprete (creador). Esto se convierte en lugares de investigación y laboratorio en el marco de este proceso con los integrantes de la CDCH3. El propósito es evidenciar estos estudios y activarlos en el componente creativo GRIETAS, de esta investigación – creación, CENTAURUS.

### **Adentro y afuera (tránsitos trans-capas)**

*“...Somos una masa multiforme, un cúmulo de piel, carne y huesos, fluidos que nos envuelven como una bocanada de aire fresco, electricidad que recorre nuestra materia inerte y le da la cinética a nuestra existencia... tangible, real, material... y aún así se vuelve tan irreal la relación con mi interior y desde ahí con lo externo en un flujo constante e inverso...”*

AA

El movimiento necesita el espacio para existir y, en ello, un tránsito de los diversos cambios de la materia en formas, densidades, texturas e intenciones. Recorridos constantes hacen presencia

cotidianamente en los estados básicos del ser y el estar; es así que se vuelve importante generar esos lugares necesarios en el cuerpo, para que lo móvil tenga donde habitar y posibilitar que la mirada del espectador pueda recorrer los territorios ampliados del componente corporal.

Juan Carlos Pabón, maestro del método Feldenkrais, y con quien he tenido la posibilidad de compartir varios procesos, en su momento fue mi director de teatro. Es alguien que ha bailado, actuado, construido objetos y diversas arquitecturas que habitan los espacios escénicos y cotidianos. Ahora, compañero de la maestría, genera con la investigación que adelanta, reflexiones que tienen cabida en este momento de tránsito.

Algo nuevo comienza a acontecer en el interior del sujeto (...) A partir de variaciones sutiles podés tomar conciencia de tus pensamientos, emociones, sensaciones y sentimientos, elevando tu autoimagen y tu capacidad de apreciación.  
(Pabón, 2022)

En algunas de las conversaciones sostenidas con Pabón, hablábamos de cómo comienza a no tener mucho sentido la danza y la manera cómo se viene experimentando el movimiento. La coreografía comienza a sentirse como algo ajeno. “No tenía mucho sentido la coreografía; quería algo un poco más libre, y en esa búsqueda es donde aparecen las prácticas somáticas<sup>15</sup>”. Encontrar los recorridos, comenzar a ser más partícipes y conscientes de este cuerpo físico y material donde residimos y del cual todavía nos falta tanto por aprender. Con Pabón coincidí en ello: “...entrenar de manera blanda, consciente y cuidadosa es lo que me lleva al Feldenkrais”. Aquí es donde comienzo a tener un momento inquietante de empezar a cuestionarme por la relación del adentro y el afuera e indagar por las movidas internas que se ven reflejadas o encuentran un eco en lo que se observa en el afuera; y en ello tomar decisiones en el recorrido.

Hay diferencia entre consciencia y atención focalizada. La consciencia, es una función general de la voluntad y sus rangos dependen de la acumulación de información consciente que el individuo ha recolectado voluntariamente. En cuanto mayor sea el rango de consciencia, mayor será el rango de autonomía y el de

---

<sup>15</sup> Éstas son prácticas terapéuticas de entrenamiento y aprendizaje, que indagan en el cuerpo una aproximación de sí y su entorno desde una perspectiva consciente del movimiento.



autorregulación. La consciencia no es una facultad estática de la mente. Por el contrario, es una función sensorio motora aprendida. La atención focalizada, es la función que permite al soma llevar las sensaciones a la consciencia, permitiendo así la unidad entre el conocer y el hacer. (Pabón, 2022)

Aquí el cerebro estalla. Empezar a preparar la mente para comenzar a estimular estos recorridos, se convierte en una de las tareas fundamentales a desarrollar. Esto sobre todo en el entendimiento de cómo toda la información acumulada se vuelve consciente, para cuando necesite traerla sobre alguna capa de movimiento, se posibilite una atención de su requerimiento y focalizar su instalación amalgamada.

Los cuerpos se conciben desde lo material y, en esa medida, la materia ocupa un lugar en el espacio en cuanto la podemos percibir. Pabón asume que el entorno no es nada distinto de lo que lo constituye, solo que con la capacidad de diferenciación de los varios cuerpos que lo habitan. Es el lugar que construye la afectación en doble vía, es decir, aquel que genera y afecta, pero a su vez, reconociendo que toda acción que los cuerpos realizan, lo mueve y determina. Este planteamiento abre la mirada, y la atención se vuelve fundamental en el recorrido, para que posibilite tomar las decisiones, la percepción sobre sí mismo y lo relacional con el entorno.

### **Gesto del intérprete**

Un gesto (del latín *gestus*, "ademán", "gesto") es una forma importante de comunicación no verbal o comunicación no vocal en la que expresiones corporales visibles comunican mensajes determinados, ya sea en lugar de, o en conjunción con el habla. Adentrarse en el inmenso universo del gesto, puede generar muchos lugares de enunciación y destacar características importantes en el proceso comunicativo, para este caso del intérprete (creador). Aquí, considero tres definiciones que procedo a nombrar.

En el *gesto literal*, se encuentra ese lugar más representativo. Un accionar que da una lectura mucho más fluida y de fácil acceso. En el *gesto poético* se comienza a jugar con las metáforas y cómo se pueden replantear los lugares representativos desde analogías o términos que estimulen el imaginario. Para el *gesto abstracto*, se presentan territorios más liminales y por ello varias vías en su ejecución y entendimiento. La capacidad de atravesar y transitar estos lugares se convierte en

un ejercicio casi obligado para el intérprete (creador), que busca encontrar las rutas que fortalezcan su enunciación.

En el desarrollo de las capacidades y lenguaje de los intérpretes, estimo el *gesto creador*, como un lugar que se vuelve necesario propiciar en el posicionamiento escénico. Se trata de un gesto que trasciende lo literal, poético y abstracto, para encontrar las mejores rutas en el cumplimiento de los objetivos propuestos a la hora de adentrarse en la escena y sus diferentes componentes. En el acercamiento al *gesto creador*, se comienza a tornar importante la relación del espacio corporal y el espacio escénico. Allí encontramos caminos de ida y vuelta, de adentro hacia afuera o en orden contrario (del cuerpo hacia el espacio y/o del espacio hacia el cuerpo), generando los estados diferenciadores que, en el caso específico de la danza, son las formas que comienzan a tener lugar en el cuerpo del intérprete (creador) desde la construcción de su lenguaje singular. Estas formas luego toman su valor sensible en contraste con el gesto.

Gesto en expansión, gesto en reducción, gesto en conflicto. En este último, encontrar contrariedades entre el cuerpo y la sensación, entre la sensación y el gesto, entre el gesto y el cuerpo, se vuelven tareas necesarias y rutinarias del intérprete (creador), en el camino de encontrar su lugar y sentido en la permanencia escénica.

**Gesto – Acción:** Encuentro un lugar a revisar referente al despliegue literal, poético y abstracto del gesto, frente a la construcción de acciones que fortalezcan y den un marco de desarrollo a las narrativas de los intérpretes. Mientras que el gesto se torna en algo personal que se construye con las particularidades mismas de quien lo crea, la acción se ve abocada a la realización de una labor o tarea. Sin embargo, ello viene amarrado al grado de consciencia presente en quien desempeña la acción o del automatismo en ejecutarla.

Otros lugares de exploración en este sentido van atravesados por elementos como la voz, la música, la escenografía, el vestuario o el movimiento. Son lugares que estimulan el gesto del intérprete y por ende se convierten en mecanismos y despliegues que entran a conjugarse en la puesta en escena. En el proceso creativo, como director (creador) acompaño a tomar las decisiones sobre la esencialidad de éstos u otros elementos o lenguajes de la escena, pero ¿si el intérprete no es fijo, los otros lenguajes que éste utiliza lo son? Al final, se vuelve indispensable comenzar a dialogar y abrir espacios de exploración, para operar con estos lugares y encontrar las áreas de incidencia en la investigación. Aquí menciono a Stefanía Gómez, arquitecta, artista escénica y compañera de la maestría cuando menciona esa relación entre el cuerpo y el espacio:

Mejor ESTIMULAR la exploración como un medio de generación de conocimiento donde esa EXPERIENCIA SIGNIFICATIVA se construye y se habita como posibilidad de CUERPO que se vuelve espacio PIEL - CARNE espacio, que se recorre y se explora en cuerpo / alma / mente para reconocer el BIOLOGICAL MOTION<sup>16</sup> como una sucesión de puntos que se unen, estructuran: CONECTAR - RITUALIZAR - CONECTAR y así comunicar palabra, gesto, gráfico. (Gómez, 2022)

Es necesario entrar a generar los conocimientos en el desarrollo de una experiencia que nos de algunos parámetros de análisis y encuentro, con los lugares de enunciación de un cuerpo acumulado, expresivo y para la escena, sin alejarnos de lo humano y real de su contexto.

*“... me interesa verlos mover, no haciendo formas. No pensar en la estructura, sino en el movimiento. Salir de la carcasa estructural para que aparezca lo artístico...”*  
(David Señorán, 2022)

Se trata entonces de concebir una visión y manera de pensar del intérprete (creador) en su entorno y cómo es afectado por éste; cómo éste quiere hacer algo referente al contexto al cual pertenece. Los intérpretes son humanos antes que artistas, y, como artistas, mejoran su humanidad y tratan de compartir. Esto funciona en términos de la información y el reconocimiento de su cuerpo a través del movimiento (funcionalidades, mecanismos, interconexiones, sensibilidades, piel, musculación) dejando un espacio abierto, que se verá acentuado por las especificidades del cuerpo material del ahora, que mutará con el tiempo y sus contextos. Lo que se busca es entonces la fuente y, a partir de ella, construir el camino de su presencia en el acontecimiento.

La representación formal de algo preestablecido lleva a algo más cerrado, sin espacios o grietas que posibiliten rebasar los límites preconcebidos en un cuerpo acotado por una estructura fija. No es que esté mal, solo que se genera una sospecha acerca del intérprete limitado, comparado con el creador que tiene espacios sutiles y grietas efímeras por donde se desliza su esencia e interés

---

<sup>16</sup> El movimiento biológico (Biological Motion) es el movimiento que proviene de las acciones de un organismo biológico. Los seres humanos y los animales pueden comprender esas acciones a través de la experiencia, la identificación y el procesamiento neuronal de nivel superior.

escénico. Entrar en el proceso de reconocer lugares donde se moviliza la enunciación tan particular y subjetiva, la cual no encuentra horma alguna que le dé seguridad, piso o confort en un habitar de la escena, sería una de las invitaciones que genera esta investigación y el desarrollo de la creación GRIETAS, que he realizado con la CDCH3. En este punto de mi proceso creativo (y quizás me atrevería a pensar que es válido en otros ambientes, desde la perspectiva contemporánea), sería obsoleto buscar desarrollar un conocimiento de formas y no de comportamientos.

### **GRIETAS, el cuerpo de una interpretación**

(Momento 3 – Proceso de creación de la experiencia GRIETAS)

Obra completa: <https://youtu.be/quK-Rvaub-4>

GRIETAS fue un proceso de creación gestado al interior de la CDCH3, bajo la idea de la creación colectiva, con el intérprete (creador) como protagonista. Yo, como director (creador), he generado recorridos donde se instaura la voz del otro como el punto de partida de lo que después se convertiría en una puesta en escena, bajo los parámetros de una experiencia *in situ*. Si bien cuando los espectadores presencian una obra es su primera vez, en este caso, para los intérpretes, muchos de los lugares que recorren a lo largo de la obra también se dan por primera vez. Esto es sobre ese territorio de la fisicalidad de las emociones en el cuerpo sensible que se dispuso a desarrollar y potenciar.



*Imagen 11 - Grietas. Foto: Juliana Valenzuela. DG: Juan P. Mesa / noviembre 2022*

GRIETAS comienza con la inquietud de construcción de una dramaturgia a partir de las inquietudes de movimiento que cada uno de los intérpretes tiene para consigo mismo. Desde ahí parte el laboratorio. Cabe anotar que llevo varios años trabajando, creando, entrenando, compartiendo y tomándome los cafecitos con este equipo de intérpretes, lo que me da en primera instancia mucha información de todo lo que viene aconteciendo en ellos, tanto física como emocionalmente. Es claro para mí, que no quiero transitar con ellos desde un lugar emocional, pero eso no significa que lo emotivo no esté presente, pues hace parte de nosotros como humanos y seres que se conmueven.

Entonces, un primer momento fue indagar en el cuerpo, lenguajes propios a partir de indicaciones concretas e imágenes que estimularan su accionar. Por ejemplo, Jhonatan González trabajó sobre caída y recuperación; la imagen que rodeó esta exploración fue la de un edificio derrumbándose. Éstas son indicaciones que sugiero como punto de partida, pero ya es el intérprete quien comienza a depurarlas y a darles cuerpo. En este lugar nos quedamos un tiempo, un par de meses quizás, dónde llegábamos siempre a entrenar, hacíamos clase, trabajábamos algunas exploraciones puntuales en colectivo y luego, cada uno de los intérpretes se iba a explorar sobre estas sugerencias iniciales. Para Leidy Rojas, intérprete de la CDCH3, es importante seguir con la investigación del movimiento, preguntarse por otros lugares, pero hace un énfasis importante en que el proceso también debe ser mental.

Me sonó mucho cuando se plantea “provocar el movimiento”. Sumergirse en esos recorridos inesperados, donde es necesario dejarse sorprender y avanzar sobre las dudas, se vuelve algo necesario para esa exploración del movimiento. Fomentar esos lugares y dirigir la atención a cómo se van asimilando los diferentes momentos y la capacidad del cuerpo para, en fracciones de segundo, reflexionarlo, recorrerlo y potenciarlo. (Rojas, 2022)

También es importante mencionar que una de las directrices era no fijar. La idea no era que llegaran a repetir y determinar el material que iba resultando; el registro era más de la sensación corporal en movimiento, para esas sugerencias iniciales. Se podrá pensar que era completamente caótico, y lo fue, pero aquí se vuelve fundamental el acompañamiento que, desde afuera, yo podía

darles y la guía de los diferentes territorios a explorar. Luego de la primera instancia, fue importante reconocer los lugares que cada uno lograba transitar; potenciar algunos y entender la dinámica de otros, para finalmente llegar al cuerpo construido con las inquietudes reflexivas que cada intérprete traía consigo.



*Imagen 12 - Grietas. Foto: Juan P. Rodríguez. CDCH3 / Matacandelas / noviembre 2022*

Al hacer un recorrido en el tiempo, Andrés Melchor, intérprete de la CDCH3, estima un conocimiento que ha ido adquiriendo en el hacer y cómo su cuerpo ha ido transformando esta información y la ha ido capitalizando de maneras diversas en su proceso:

Confiar en lo que uno tiene, en mi cuerpo, en lo que ¡mi cuerpo puede hacer! (...) uno a veces piensa “si, lo debo hacer de una manera”, y bueno no, es empezar a quitarse esa idea y empezar a encontrar cómo esa “manera” puede llegar a hacerse desde mis posibilidades o mi cuerpo... Es como bonito pero difícil irlo entendiendo... Cada cuerpo, cada persona, cada bailarín tiene unas particularidades y unas necesidades en su cuerpo, y lo difícil es empezarlas a identificar... empezar a identificar pequeñas cosas que hacen un cambio. (Melchor, 2022)

### **Fase de Cuerpo expandido**

Con un desarrollo corporal sólido, comenzamos a de-construirlo en el proceso de adentrarnos en lo que nombro cuerpo expandido, que fue el momento de trabajar la interconexión de las propuestas corporales y su entorno. Este período tiene varias aristas y su propia resonancia en el colectivo. Se trata de entender cómo las construcciones desarrolladas en un principio en solitario, se comienzan a integrar en un ecosistema constituido por la diferencia, dónde el único punto en común es el cuerpo y el movimiento. En González, se ha convertido en una posibilidad de creación que fortalece su interés y manifiesta que es muy bueno volver a creer en esa línea interpretativa propia.

Un proceso creativo siempre va a mejorar los vínculos de las personas que están ahí... Responsabilidades... Siento que desde mis herramientas he ganado mucho como intérprete, que puedo responder frente a un pedido interpretativo o de dirección, entonces como que puedo ahorrar tiempo, ahorrarme tiempo para construir un personaje y ahorrarle tiempo a la dirección para poder entender qué es lo que me están pidiendo. (González, 2022)

Explorar relaciones, conexiones, pertinencias, presencias y ausencias. Determinar el “hasta dónde” y el “cuándo” comienzan a aparecer y a explorarse, en esos lugares liminales de un “poquito más”, “un poquito menos”, “muy corto” o “muy largo”. Entender el forzamiento como una oportunidad, los bloqueos como una posibilidad y el estado de ánimo del colectivo como una intención. Así, en este momento se construyen las interrelaciones entre los diferentes sujetos que comienzan a habitar la escena, pues no era cambiar al otro; era entenderlo y explorar la posibilidad de mi habitar en un tercero y viceversa, saliendo de un contorno acotado y fijo, hacia un intérprete más maleable y que se expande en y hacia un cuerpo distinto; y a la vez, conformar una unidad habitando un espacio físico y real. Puede sonar algo complejo, quizás muy surreal o algo muy conceptual, pero en verdad es algo muy tangible, real y concreto en su exploración y estudio.

Regresando al proceso de GRIETAS, entre muchos aspectos, con el que más se tuvo que trabajar fue con la idea del “error”. Éste es un titán apocalíptico que encapsula muchas de las barreras mentales y las ubica como una gran roca, que fue necesario llegar a taladrar y romper.



*Imagen 13 - Grietas. Foto: Juan P. Rodríguez. CDCH3 / Matacandelas / noviembre 2022*

En lo personal me pregunto, ¿es posible pensar la danza, el arte en general, como una posibilidad y no como un tener o deber ser? Yo creo firmemente que sí es posible y lo he vivenciado con varios procesos que he acompañado. Puntualmente con H3 lo he validado. Precisamente en este proceso lo he logrado evidenciar y paso a ampliar sobre esto.

### **Reversibilidad del movimiento**

Cuando en las premisas de creación, de este proceso en específico, existe el no fijar nada a nivel formal, y ponerle más atención a entender la sensación y los estados corporales, la mente se libera de ese “deber” o “tener que” ser, y el intérprete se suelta de algo que nombro como “corregir el movimiento”, ya que todo se convierte en una posibilidad y oportunidad para accionar. No significa que todo vale, (una posibilidad muy discutible y sobre la cual seguramente se podrían



encontrar varios puntos interesantes a tratar). Se trata de un estado de atención permanente, una sensibilidad continua en un cuerpo expandido, que ha sido entendido y recorrido con la posibilidad de decisión del intérprete (creador). Este estado lo nombro “la reversibilidad del movimiento”. Similar a la definición del método Feldenkrais, en la cual se entiende el recorrido de un movimiento y su realización a la inversa, yo traslado la idea a una alternativa del conocimiento del cuerpo y el moverse. Hablando en términos geométricos, en una curva compuesta por infinitos puntos sobre los cuales se puede construir, en cualquier momento, otra curva tangencial, se abre la posibilidad de otros recorridos que encuentran infinitos puntos de giro hacia otros lugares. En otras palabras, en el desarrollo de un movimiento se genera la posibilidad y el espacio de la ocurrencia de múltiples posibilidades en su ejecución. La atención a los recorridos (en un sentido y en reversa), el conocimiento de las capacidades del cuerpo y la decisión de recorrerlos hace que lo inesperado del movimiento aparezca en la atención sobre la posibilidad reversible de éste.

Es así que GRIETAS se construye sobre este territorio y el estado relacional se nutre de lo inesperado. Son lugares que necesariamente empujan al intérprete (creador) a conformar estados, gestos y dramaturgias en el momento mismo en que ocurre la acción. En paralelo, generé dos secuencias coreográficas, creadas *in situ*. Es decir que no se hizo una planeación, sino que se creó conforme iba fluyendo en ese momento. Se estudió por un tiempo, pero luego de ello se comenzó con un proceso inverso; esas secuencias se de-construían con las sustancias de los cuerpos trabajados. Si bien había una secuencia coreográfica, ésta se desvanecía con el movimiento. Es así que los intérpretes (creadores) entraban y salían de ese lugar coreográfico a voluntad y con sensaciones diferentes a lo largo de toda la puesta en escena, porque ésta entró en la misma dinámica.

La puesta en escena puede decirse que es híbrida. Es decir, hay unos lugares de recorrido que se fueron estableciendo con la construcción de la misma dramaturgia de los intérpretes (creadores), que posibilitaron unos momentos de estar. Pero otras de las presencias están sujetas precisamente al accionamiento sobre ese territorio y que encuentra resonancia en todo el espacio. Éste a su vez entra a modificar a los intérpretes, pues la propuesta es que sus cuerpos envuelvan la arquitectura del espacio físico donde se proyecte la obra. En este caso, el Teatro Maticandelas (Medellín-Colombia), que fue donde tuvo lugar el estreno de GRIETAS, proporcionó escaleras, niveles y diversas entradas y salidas, que los intérpretes entraron a reconocer y habitar con las

construcciones corporales trazadas en los laboratorios, las cuales se modularon con el otro y al ubicarse en el espacio.

Para Erika Meneses, intérprete de la CDCH3, el proceso significó poder reflexionar acerca de los lugares fijos sobre los que solía trabajar, pensando mucho sobre unos espacios de percepción del otro y cómo relacionarse con él, desde la diferencia:

Mi cuerpo ha cambiado. Mi danza transita por otros lugares que antaño no estaban presentes en mi hacer. Comenzar con otros lugares de enunciación, ha hecho que re-direccione mis preguntas y llegue a desplegar mi movimiento desde significancias diferentes... El cuerpo me lleva a otras formas de expresar... La danza, en este momento de mi vida es más de conciencia, es más de atravesar esos estados emocionales, sensoriales... lo estoy trabajando más desde ahí. (Meneses, 2022)

### **El intérprete asumiendo responsabilidades**

Este lugar que he estado enunciando, dónde vemos un intérprete creando y generando sus propios recorridos, puede ser un lugar poco confortable. Aquí entra en juego, sobre todo, el entrenamiento mental que se tiene a la hora de enfrentar el proceso de creación. En GRIETAS ocurrió, desde unos que con solo una sugerencia se montaron en un navío a mar abierto, mientras que otros fueron un poco más cautelosos al quedarse más tiempo en puerto seguro; incluso algunos necesitaron el estímulo del público para animarse a lanzarse al océano de posibilidades.

Entre los asistentes al estreno de GRIETAS, los mismos intérpretes y equipo de trabajo, pueden tener opiniones encontradas. Funciona para unos, para otros no tanto; pero desde cualquiera de las ópticas, lo que sí fue completamente ineludible fue la responsabilidad que el intérprete necesitó asumir para llegar a la escena, y ésta funciona en la medida en que cada uno asuma y entienda su estar entre todas las fichas del rompecabezas.

Realmente, encontrar lugares donde podamos utilizar la conciencia activa en el camino de acumular una información de libre tránsito, hace que interpretar se convierta en un entrenamiento continuo desde la mente y el cuerpo. Esto es algo que Daniel Salazar, intérprete de la CDCH3, enfrentó en GRIETAS:

En el proceso de GRIETAS... más que un reto desde el movimiento, fue un reto como desde lo mental, porque siento que hubo otro tipo de miradas y otras propuestas dentro del trabajo (...) y de hecho pasaron muchas cosas que no había pensado o al menos en la manera en la que nos las compartían (...) mentalmente había otra disposición (...) Como es una propuesta bastante abierta, siento que uno se logra ir moldeando, como que no hay una presión de que “tiene que ser así”. Eso hace, al menos en mi caso, que pueda fluir mejor, así me tome mucho tiempo lograr encontrar alguna sensación; no sé si la adecuada, pero al menos alguna sensación. (Salazar, 2022)



Imagen 14 - Grietas. Foto: Juan P. Rodríguez. CDCH3 / Matacandelas / noviembre 2022

Con los intérpretes de la CDCH3, hemos recorrido diversos territorios de la creación. Recuerdo una de las piezas de repertorio, Ventisca (2014), que tenía algunas insinuaciones de lo inesperado en su estructura, compuesta por cinco obras cortas que se mueven a voluntad y dependiendo de ello se deben ajustar *in situ* ciertas interacciones. En Hysteria (2013), se probó con

las intérpretes, que contaban con dos momentos al azar que se direccionaban minutos antes de la función. Pero en este caso, GRIETAS (2022) deja la posibilidad de esa reversibilidad tanto en la estructura de la obra, como al interior de la misma relación entre los intérpretes, dándoles la opción de un trabajo con “el cuerpo de hoy, la energía de hoy, la atención de hoy”.

Vuelvo e insisto, este territorio puede sonar quizás muy etéreo, pero pienso que nos libera del lugar del “como”, y le brinda al intérprete (creador) un escenario más amplio en el cual puede tomar decisiones. Y como director (creador), puedo entrar a conjugar experiencias con un alto grado de humanidad y reflexión. Esto no implica que las otras maneras no funcionen, solo que para este proceso en específico se logra evidenciar y se trabaja en la dirección de un intérprete que se responsabiliza del acontecimiento y crea a lo largo de toda la experiencia, incluso en el momento mismo en que ocurre. Mi labor como director (creador) fue crear lenguajes, propiciar lugares, entender las particularidades del equipo, fortalecer la capacidad mental en el espacio de toma de decisiones, potenciar los lugares experienciales en el reconocimiento corporal y desde ahí llevarlo a un cuerpo sensible que se experimenta en el acto creativo y en conexión con el otro.



*Imagen 15 - Grietas. Foto: Juan P. Rodríguez. CDCH3 / Matacandelas / noviembre 2022*

Para Juliana Valenzuela, intérprete de la CDCH3 y maestra de ballet, se ha tornado en un lugar experiencial que la ha llevado a otros lugares de reflexión:

Ha sido un proceso muy complejo, pues claramente había una limitación física y mental... a otras posibilidades del movimiento. Cuando de alguna forma en mi vida, el cuerpo falló por el lado de lo que era mi lenguaje, que era el ballet, me acerqué a la danza contemporánea. He entrado a lugares de confrontación y de incomodidad absoluta, pero no ¡mal!, sino como de transitar otros espacios... El azar atravesado desde una decisión tomada, yo lo percibo así... El diálogo no siempre tiene que estar escrito en un guion, para que se dé una buena comunicación. (Valenzuela, 2022)

### **Sobre el proceso de construcción de GRIETAS**

En el momento en que los laboratorios y jornadas de estudio acerca de las inquietudes en el movimiento comenzaron a tener una presencia importante dentro de las actividades y conversaciones al interior de la compañía, se sintió que era hora de emprender ese camino de hilar e integrar ese tejido de lo que se convertiría en GRIETAS. Esto fue sin tener mayores claridades que un interés por ciertas particularidades presentes en los cuerpos de los intérpretes y una sensibilidad para construir, a partir de los espacios que generaban sus búsquedas.

#### **Cuadro 4. Momentos creativos de GRIETAS**

En el siguiente cuadro se describen lugares visitados y actividades que se desarrollaron en medio de la creación de GRIETAS.

<b>Secciones</b>	<b>Actividades</b>
Ensayos	El entrenamiento es base para el trabajo con la compañía y se establece en 4 líneas: Entrenamiento y acondicionamiento físico: se hace desde lo funcional, musculación, alineación, biomecánica, optimización de las cargas de trabajo, fuerza y resistencia, entre otros.

Secciones	Actividades
	<p>Movilidad: con un enfoque de movimiento danzado. Se trabaja lo psicomotor, movilidad e intencionalidad (reconocimiento corporal, motores de movimiento, curvas de movimiento, recorridos, espacialidad, entre otros).</p> <p>Exploración: con pautas de trabajo, se exploran posibilidades, se amplían recursos, conexión grupal, se reflexiona sobre lo funcional (partir de una imagen, una palabra, una sensación, un movimiento, un pensamiento, entre otros).</p> <p>Composición: se abre una brecha, para que cada intérprete explore sus lugares de enunciación, inquietudes, reflexiones (decisiones, intenciones, intereses, preguntas, búsquedas, entre otros).</p>
Idea	Se comienza a trabajar sobre la idea que convoca este proceso y es detonar a ese cuerpo, en un estado de construcciones mecánicas. Caídas y recuperaciones, movimiento constante, ondulación, fragmentación. Fueron puntos de partida, laboratorio y exploración.
Desmontaje formal	Sin la pretensión de establecer una secuencia formal, se profundiza sobre las texturas, sensaciones, dinámicas e intencionalidad corpórea de cada intérprete, todo lo cual resulta del laboratorio.
Dramaturgia	Al procesar ese desmontaje formal y depurar las intenciones, se construyen discursos corporales inherentes a cada intérprete. Desde la depuración se comienza a trabajar en ese cuerpo expandido, que se interconecta con los otros cuerpos y el espacio. Se construyen relaciones, recorridos, intencionalidades y narrativas que parten de lo singular, amalgamado en el colectivo y la arquitectura escénica.
Articulación	Cuando se han establecido las relaciones, se comienza a articular toda la pieza, desde las mismas amalgamas que se han suscitado y generado a nivel interno, dando unos posibles desarrollos, pero nuevamente sin fijarlos, pues la propuesta de recorrido es a partir del conocimiento propio. Del entendimiento de la relación kinética con el otro y el espacio se comienza a interactuar <i>in situ</i> . Más que obedecer una partitura, es llevar al intérprete a la posibilidad de la vivencia escénica con la facultad de crear y construir, a partir de las reflexiones y

Secciones	Actividades
	entrenamiento, en el reconocimiento expresivo del sujeto en acción, con las particularidades y singularidades estudiadas.
Nota: GRIETAS se construye entonces desde una atención dirigida hacia el cuerpo del intérprete; es la construcción de arquitecturas corporales singulares que sustentan su intención en la relación con el otro y el espacio.	

Elaboración propia, basada en el proceso creativo con la CDCH3 (2022)

Desde el lugar que se enuncia este trabajo y la investigación del intérprete (creador) en relación con el director (creador), GRIETAS genera ese borde donde, partiendo de este contexto singular de cada sujeto, se propicia una articulación de reflexiones corporales que se generan en ese entrenamiento de una atención dirigida, dando lugar a que éste pueda crear a partir de la posibilidad de tomar decisiones en la escena. Y éstas están fundamentadas en el conocimiento de sí mismo, la expansión del entendimiento del otro y cómo todo se conjuga con la arquitectura física que los contiene.

## CAPÍTULO 3: VIAJE EXPANDIDO

### Reflexiones y hallazgos de los caminos recorridos en CENTAURUS

(A modo de conclusiones)

A este punto del viaje, con las diferentes rutas recorridas y el enriquecedor proceso con los compañeros, amigos, docentes, asesores y ahora contigo, estimado lector, me parece importante aclarar que más allá de pretender dar verdades absolutas, procesos acabados o métodos sobre cómo tiene o debe ser la creación en danza, desde una perspectiva de conocimiento académico – racional, mi interés radica en profundizar y comprender mi correlación con los diferentes agentes que intervienen en el acto creativo. Por el alcance de esta investigación, la cual se da en medio de un proceso de estudios de nivel de maestría, me centré en mi rol de director (creador) en resonancia con el intérprete (creador). Esto fue desde el cuerpo en movimiento, a través de mi práctica artística y cultural, y cobra valor en lo sensible, investigativo y creativo. En el proceso, puse en evidencia mi experiencia como intérprete, en diálogo con creadores de mi ciudad, Medellín, y desde mi perspectiva actual como director en contraste con los integrantes de la CDCH3. Fue dentro del marco de la investigación y creación de la experiencia GRIETAS, relacionando ese saber del hacer que he desarrollado con los años y lo académico que he ido aprendiendo en esta maestría.

Con el proceso de investigación - creación GRIETAS, la relación que como director (creador) genero con el intérprete (creador), me lleva a enunciar los siguientes puntos donde alcanzo a posicionar mis reflexiones:

Después de lo investigado y creado, veo que se torna indispensable, en el marco del desarrollo de una creación colectiva, y bajo la mirada según la cual se entiende el intérprete como un creador, activar espacios de encuentro que propicien el conocerlo en sus diferentes estados. Esto lleva al director (creador) a generar los parámetros necesarios para llegar a un estado sensible de conocimiento que se potencia en la experiencia del intérprete (creador) y se articula desde la singularidad hacia un colectivo. Para esto, desarrollo un proceso evolutivo de fases que, si bien obedecen al sentido común, pueden servir de base para un director (creador) acercarse al intérprete (creador), el cual es vitalizado en la realización de una puesta en escena. ([Ver anexo](#): Indagaciones en el intérprete (creador) para la escena)

En el proceso de vitalizar y propiciar el espacio que el director (creador) genera en el colectivo, integrado por el intérprete (creador), con su voz y reflexión dentro de una creación,



encuentro que uno de los primeros paradigmas a trabajar es lo mental, la intención y la decisión. Finalmente, en estos aspectos radica la pertinencia de esta investigación: cómo los creadores asumen sus roles dentro del proceso y la responsabilidad que esto conlleva. A su vez, esta posibilidad lleva de alguna manera a estar más presente en cada experiencia, desde su lugar reflexivo, creativo y dialógico.

A lo largo de este texto se ha estimado y potenciado el lugar de cuerpos sensibles como fuente de conocimiento y ciertamente, después de la creación desarrollada, GRIETAS, afirmo el hecho de la necesidad de estos cuerpos sensibles a la hora de generar un acercamiento vital a la escena y una comprensión sobre la construcción de una experiencia. Desde mi interés y perspectiva como director (creador), es necesario salirse de los estereotipos y del concepto de “error”, que nace del “tener ser” o “deber ser”, pues en este lugar creativo, la singularidad de los cuerpos y los intereses, acompañado del entrenamiento y atención dirigida, hacen del intérprete (creador) un potente lugar creativo y experiencial.

Lo más controversial puede ser el entendimiento, desde mi lugar como director (creador), del pedido de conciencia en la alternativa de la reversibilidad del movimiento en conjunción necesaria con la atención dirigida. Y sí, puede sonar un poco caótico, pero invito a pensarlo desde este punto de vista: cuando se tiene la posibilidad de tomar decisiones y en ello re-direccionar tu camino a otros lugares de interés, ¿qué sucede con tu dimensión vivencial? Y, en ese orden de ideas, ¿cómo te vinculás con lo que sucede? Y, si en la posibilidad de respuestas, está el hecho de hacerlo personal, de estar más atento y presente, para mí como director (creador) se ha logrado un lugar de trabajo, donde no se hace porque “debo” sino porque “quiero”. Desde esa perspectiva encuentro muy llamativo al intérprete (creador), pues se hace más presente, en el sentido de que es su propia voz la que se pone sobre la mesa y desde ahí genera la reflexión.

Indiscutiblemente, bajo los parámetros que se requieren del intérprete (creador), el entrenamiento y formación entran en una fase de recapitulación, donde es necesario ampliar los lugares a visitar por parte de todos los que intervienen en el acto creativo. Esto es porque ya no es suficiente con un conocimiento predeterminado, el cual es complementado por lo sensible desde lo experiencial y vivencial. Es necesario levantar la mirada y, con miras al horizonte, dirigir la embarcación en la navegación de diferentes aguas que posibiliten la interacción activa y transdisciplinar. Esto, bajo la mirada del director (creador), que es el rol en el cual estoy posicionado, y según como pienso la creación desde mi postura particular: finalmente hace parte

de un transitar de ideas que se vivencian en el cuerpo, se sensibilizan en el hacer y se potencian en el contexto, en relación con el otro.

En lo personal, lo que he experimentado y hallado durante el proceso de GRIETAS, me habilita que la herramienta creativa de la fisicalidad de las emociones sea una posibilidad a la hora de enfrentarme a una creación. En ello, me genera mucho interés y potencia trabajar con intérpretes (creadores), donde el generar un espacio confiable, fortalece la voz y reflexiones de los que intervenimos en el proceso. Se agudiza el movimiento específico desde lo experiencial y el compromiso se acentúa en la relación personal y colectiva. Justamente esos son los caminos que deseo atravesar, donde se crea en colectivo, con un aporte personal y singular que caracterice el desarrollo de una experiencia.

Adicional a esto, y mediante esta investigación, fortalezo la idea del lugar que se gesta al interior de la CDCH3. Allí, el rol de los intérpretes (creadores) genera una mayor permanencia y responsabilidad en los procesos, un fortalecimiento de la propuesta creativa y estética, y una sensibilización permanente de los detonantes creativos. Quizás sea un modelo que invite a la reflexión, o al menos a la duda, sobre los espacios de creación preexistentes en Medellín; tal vez movilice la idea de ese intérprete que traduce algo que se quiere decir, a uno que crea y reflexiona desde su misma voz e interviene en la construcción de la experiencia artística. En el mejor de los casos, podría llegar a fortalecer y potenciar el trabajo cultural y artístico de la ciudad.

### **Pensamiento sensible**

En el recorrido de adentrarse en las cualidades infinitas de un intérprete, se vuelve indispensable reconocer y entender sus experiencias. Son cuerpos con sustancias que decantan percepciones puntuales de visiones e intereses personales; se escapan de la ignominia de la producción en serie y es importante tener presente su experiencia y manera particular de acontecer en la vida.

Oriento mi mirada hacia una construcción humana de una experiencia que se escape de las premisas de la moda o del cómo debería ser. Intento trabajar sobre ese intérprete (creador) vital en su discurso narrativo que logre interesar y conectar con el espectador desprevenido que siente el cuerpo material de un igual que tiene algo que contar.

En el marco de la danza, indudablemente la construcción del intérprete (creador) va de la mano de la formación y entrenamiento del cuerpo para el movimiento: esqueleto (líneas y formas

que adopta el movimiento), músculos (calidades y densidades del movimiento), piel (sensibilidades del movimiento), y todo un sistema nervioso, energético y dinámico, direccionado por la mente. También se necesita un desarrollo motor y funcional en la búsqueda de esa narrativa singular, y donde se toman decisiones; todo esto acompañado de lo sensible y vivencial, donde más que un objeto de la escena, el intérprete es el compositor de la misma.

Desde esta perspectiva, es necesario indagar indudablemente sobre unas generalidades del movimiento que produce el intérprete, pero profundizando en las particularidades esenciales de su construcción, desde su contexto social, identificación de capacidades y habilidades corporales e intereses escénicos que son complementados con información transversal acerca de su formación. Aquí, la sinergia con el director (creador), como arquitecto, catalizador, creador y gestor de todas las singularidades que constituyen los diferentes sujetos partícipes del colectivo, se torna fundamental. Éste conjuga poéticas y desarrolla narrativas únicas en las prácticas artísticas. Partir del intérprete (creador), amplía el espectro de posibilidades para la escena, vitaliza los procesos y fortalece las dinámicas de trabajo, lo que finalmente inquietará al espectador. Se busca una creación accesible a un público que, sin mayores conocimientos, logre conectarse con la puesta en escena, y sea tocado por ésta. Y con esto, suscitar una reflexión encaminada a un entendimiento sensible de nuestro entorno.

*“La transmisión en la repetición... como lo vivencio, algo me debe pasar para transmitirlo... han llegado momentos en que tocando el piano lloro, y en ello me pregunto: ¿Qué logré transitar que me movilizó a ese punto?”*  
(Lina Rúa, 2022)

En una de las tantas conversaciones con Rúa, artista que se ve transversalizada por varios lenguajes artísticos y escénicos, me hablaba de lo importante de conectarnos con nosotros mismos y en ello, cómo se afecta todo a nuestro alrededor. Es encontrar lugares que hacen parte de nuestras experiencias vitales y recorrerlos, más que como artistas, como seres humanos que hacen parte de unas colectividades. Poder encontrar las identidades propias, lo cual es una realidad compleja de habitar, por las estructuras rígidas que han sido puestas en nosotros, la convivencia con ellas y su asimilación como verdades absolutas que no se cuestionan. Hemos sido enmarcados, medidos, probados y estandarizados. Nos han enseñado las dimensiones sociales, políticas y humanas, con luchas, guerras y desplazamientos forzados, desde visiones sesgadas y adoquinadas con estructuras fijas sin ningún tipo de movimiento. Esto nos ha llevado al punto de hacernos perder la dimensión

de nuestro propio ser, el azar de la existencia y del devenir, por una apelación a la epistemología de la certeza.

Un pensamiento sensible que alberga una visión singular en cada individuo, proceso, práctica o puesta en escena, hace de esta investigación un lugar que vitaliza el rol del ejecutante como un intérprete (creador) Propone su humanidad como insumo de fortaleza en la construcción de un acontecimiento que, encuentra su esencia, en la potencia que resulta de crear bajo la riqueza de la diferencia de quienes componen la experiencia artística.

### **Del viaje y sus reflexiones**

El intérprete suele preparar y entrenar su cuerpo desde muchas posibilidades y bajo diversas técnicas, pero uno de los lugares que se vuelve fundamental fortalecer es la mente. Esto desde una posición crítica y consciente de auto cuidado, reconocimiento de capacidades y oportunidades que estimulen el trasegar, entender, acceder y crear desde diversas capas de conocimiento acumulado a lo largo de su vida e historia. Es importante que pueda enfrentarse al miedo de caerse, de hacerlo mal, de ir un poco más allá; que cuestione la idea fija del cómo o cuándo debe hacerse, entre otros, de manera que genere una construcción más cercana, integrada y abierta a las reflexiones que se necesitan llevar a cabo para su estancia en la escena, abriendo vórtices y atravesando puentes imaginarios de experiencias sensibles.

En el proceso con la CDCH3 hay una clara acción sobre la disponibilidad del cuerpo en función de unos recorridos que conforman la puesta en escena, como una estrategia de palpar las construcciones narrativas. Sin embargo, es claro que no es la única posibilidad de desnudar el proceso. El intérprete (creador) se verá abocado a enfrentarse a la *reversibilidad del movimiento* como agente vital de la generación de ese acontecimiento. El entrenamiento y formación hacen parte esencial de los procesos creativos, pero no es lo único a considerar. A lo largo de los laboratorios he entendido que hay una gran importancia en la tarea que cada intérprete (o sujeto que interviene en el acto creativo) lleva a cabo para encontrar esos recorridos, de manera que le posibiliten una atención dirigida y una conciencia de las conexiones y resonancias del movimiento a través del cuerpo; esto puede estar representado en una imagen, un texto, una película, una sonoridad, un vestuario o cualquier otro lugar que viabilice revelar relaciones o potenciar acciones.

La búsqueda de la CDCH3 se centra en la construcción de acciones que, más allá de una habilidad física, se conectan con la posibilidad de explorar en otra variedad de artes del

movimiento. Es un lugar donde se valora, potencia y defiende la individualidad del intérprete. Es así como se ven cuerpos altamente entrenados, pero en sus estancias naturales. Cuerpos cansados, lanzados, agarrados, elevados, deslizados, acompañados, con seguridades en el suelo y vértigo en los extremos.

Algo he entendido a lo largo de los años de experiencia y en medio de esta investigación, y es que realmente no existe un método, una fórmula, una metodología, una serie de pasos a seguir, una pedagogía única para generar un estudio del movimiento, una determinación de un lenguaje o una postulación del mismo. Más bien, me atrevería a decir que se trata de una cantidad heterogénea de intérpretes que habitan la esfera, indagando sobre sus propias realidades, desde sus únicos y particulares cuerpos, en un contexto determinado por su entorno, con las vivencias acumuladas en éstos y con una libertad creativa. Allí se busca desarrollar una reflexión encarnada sobre su esencia, sobre su humanidad, sobre sus seres sociales, políticos, psicológicos, económicos y sexuales, donde la característica en común será el acceso a su identidad corporal o por lo menos a un reflexión desde este lugar.

En esta investigación – creación, en la cual se está trabajando con el cuerpo emocional y acumulado por el individuo, el intérprete (creador) para la escena, necesariamente éste se encuentra inmerso en la metakinesis. Entrar en el lugar de una construcción de universos me hace recorrer y pensar en experiencias que he tenido cuando he estado en un entorno teatral. Esto no es porque aquello sea exclusivo de ese contexto (cada vez me es más difícil separar o dividir las disciplinas), sino porque cada vez que pienso en el individuo sobre la escena, una mirada holística se vuelve necesaria. Si la kinésis, se refiere a las cualidades que tiene el cuerpo en movimiento, pensar en la metakinésis, me lleva a la interacción de la esencia del cuerpo en movimiento con la capacidad mental y su resonancia constante.

Esta posibilidad la menciona Alfonso Rivera, actor, director, dramaturgo y pedagogo del gesto (2019, p. 58) y se complementa con la idea de que lo físico y lo mental son dos aspectos de una sola realidad (Martin, 2002, p. 298). En este punto, relaciono el trabajo desarrollado con la CDCH3, donde hablamos sobre la decisión y el hecho de que suelo decirles que “puede suceder cualquier cosa, moverse de muchas maneras, sentirse de varias formas, pero todo ello hace parte de una decisión para que suceda o no suceda, porque en lo inesperado también está la decisión de ese acontecimiento”: es la relación existente entre el movimiento físico y el mental, ubicada en la

intención. “La metakinésis pone en relevancia el deseo de externalizar una experiencia auténtica del individuo alejándose de la estandarización de las formas”. (Rivera, 2019, p. 43)

En los procesos con la CDCH3 y en este proceso de investigación – creación, particularizando lo vivenciado con GRIETAS, hay una clara identidad en el intérprete (creador). Más allá de una valoración subjetiva de los acontecimientos, hay una intención de presencia en la escena, que requiere una atención constante. Los intérpretes transitan por lugares creativos personales en resonancia con el colectivo, lo que los hace más responsables del acontecimiento artístico y la experiencia con el espectador.

Las grietas posibles en la articulación de esa relación entre el director (creador) y el intérprete (creador), referente a su formación, lenguajes o imaginarios, generan la posibilidad de transformación en la construcción de una experiencia artística. No es algo de reglas, normas o filosofías preestablecidas, o quizás sea todo ello. Lo que indudablemente me hace considerar, es la mutación permanente del artista en su forma de enfrentar y reflexionar sobre sus creaciones. Es una fluctuación de capas de vivencias, pieles de registro y contextos sociales, los que de una u otra manera van enmarcando el desarrollo de un lenguaje capaz de comunicar la sensibilidad particular del artista con su entorno: transitándolo, zambulléndose, transgrediendo, pero sobre todo transformándolo.

He identificado momentos creativos que acompañan mi hacer. Los intérpretes (creadores) me dan más información en los procesos y considero de gran potencia sentirlos con responsabilidades creativas. Puedo, a partir de ellos, construir entrenamientos, laboratorios, y prácticas artísticas. Acompañarnos en el tránsito se torna en una sinergia muy práctica y funcional, al igual que sensible y experiencial: alertar momentos, encontrar lugares comunes, invertir, cambiar, ajustar, saltarme procesos en la creación o partir de otros lugares no visitados, me da la sensibilidad de trabajar desde los intérpretes (creadores), quienes generan esas grietas posibles en las investigaciones y desinstalan formalidades. Como director (creador) me interesa el lugar movido de lo formal en la búsqueda de un intérprete (creador) más empoderado de la creación.

## BIBLIOGRAFÍA

ABREU, L.A. (2004). “Processo Colaborativo: relatos y reflexões sobre uma experiência de criação”, Cadernos da ELT: Revista de relatos, reflexoes e teoria teatral da Escola Livre de Teatro de Santo André, n. 2.

ARCILA, G. (1983). Nuevo Teatro en Colombia: actividad creadora y política cultural. Bogotá: Ediciones CEIS.

BARBA, Eugenio (2001) Diccionario de antropología teatral: el arte secreto del intérprete.

BARBA, Eugenio (2005). La canoa de papel: tratado de antropología teatral. Buenos aires: Catálogos.

BARBA, Eugenio. (1999). Dramaturgia escénica. En E. Ceballos. Principios de dirección escénica (pp. 295-305). México: Escenología.

BUTTINGSRUD, Camille (2016). Actas del congreso: Embodied Reflection, A Body of Knowledge - Embodied Cognition and the Arts.

FERNÁNDEZ, Santiago. (2020). Blog de cátedras de periodismo deportivo de la universidad de la plata – Argentina, Licenciado en Comunicación/periodista esta universidad.

<https://perio.unlp.edu.ar/catedras/periodeportivo3/2020/06/10/clase-7-estructura-muscular/>

BLAZQUEZ, Carlos. (2012). Blog de anatomía y fisiología de la Universidad Veracruzana – México. Sistema óseo. <https://www.uv.mx/personal/cblazquez/files/2012/01/Sistema-Oseo.pdf>

BRAIDOTTI, R. (2000). Sujetos Nómades, Buenos Aires, Paidós.

BROOK, Peter. (1973). El espacio vacío. Arte y técnica del teatro. Barcelona: Península.

BUENAVENTURA, Enrique. (1988). *Notas sobre dramaturgia: tema, mi tema y contexto*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores.

CALLEJA, Ana Cristina. (2012) "Aportes al conocimiento desde áreas intersticiales. Género y epistemologías no legitimadas. "Revista de Comunicación de la SEECI"

CASTAÑEDA CLAVIJO, G. M., & GALLO CADAVID, L. E. (2018). "Narrativa corporal: una experiencia vivida a través de la danza. Expomotricidad". Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/expomotricidad/article/view/332900>

DAZA CUARTAS, Sandra Liliana (2009) – "Investigación - creación un acercamiento a la investigación en las artes". Iberoamericana, institución universitaria. Horiz. Pedagógico. Volumen 11. N° 1. 2009 / págs. 87-92

DIÉGUEZ, Ileana (2010) "Desmontando escenas: estrategias performativas de investigación y creación." *Telondefondo: revista de teoría y crítica teatral* 12.

DUBATTI, Jorge (2018) *El teatro como acontecimiento*.

FERNANDES, S. (2010). *Teatralidades Contemporâneas*, São Paulo, Perspectiva.

FERRADA-SULLIVAN, Jorge. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty. *Cinta de moebio*, (65), 159-166. <https://dx.doi.org/10.4067/s0717-554x2019000200159>

FUSTER, D. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 201-229. Doi: <http://dx.doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>

GARCÍA PÉREZ, MARTÍNEZ GRANERO. Desarrollo psicomotor y signos de alarma. En: AEPap (ed.). *Curso de Actualización Pediatría 2016*. Madrid: Lúa Ediciones 3.0; 2016. p. 81-93.



HURTADO, Jacqueline (2010) Metodología de la investigación: guía para una comprensión holística de la ciencia, 4a. ed. - Caracas: Quirón Ediciones.

JARAMILLO, M. (1992). El nuevo teatro colombiano: arte y política. Medellín: Editorial de la Universidad de Antioquia

LLERENA AVENDAÑO, A. “La creación Colectiva, Aportes Al Teatro Latinoamericano”. BOLETÍN VOZ A VOS, vol. 6, n.º 11, julio de 2021, pp. 3-8  
<https://revistas.uan.edu.co/index.php/vozavos/article/view/896>

LÓPEZ MEJÍA, David Iñaki; Valdovinos de Yahya, Azucena; Méndez-Díaz, Mónica; MendozaFernández, Víctor El Sistema Límbico y las Emociones: Empatía en Humanos y Primates Psicología Iberoamericana, vol. 17, núm. 2, julio-diciembre, 2009, pp. 60-69 Universidad Iberoamericana, Ciudad de México Distrito Federal, México

LUZURIAGA, G. (1990). Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.

NAWAR, Abdo. (2021) ¿Es el artista un creador? Quaderns de la Mediterrània 32. p 204 - 207

MANDOKI, Katya (2017) Bio-aesthetics: The Evolution of Sensibility through Nature. Contemporary Aesthetics.

MARTINS, R. (2013, agosto) ¿Cómo las subjetividades y los artefactos pedagógicos nos ayudan a aprender? Ponencia presentada en el coloquio internacional Cultura Visual, Investigación y Educación Artística, Facultad de Artes de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.

MORENO BONILLA, Cristina. (2014). LA INTERPRETACIÓN EN LA DANZA ¿Es necesario comunicar una emoción al bailar para crear una obra de arte? o ¿sólo ejecutando determinadas técnicas creamos arte al bailar?. Revista Danzaratte, n° 8 pp 20-25

PAVIS, Patrice. (2000) El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona: Paidós.

PEDRAZA, Zandra (2013, octubre). Por el archipiélago del cuerpo: experiencia, práctica y representación. Revista Nómadas, 39, pp. 13-27. Revisado el 3 de septiembre de 2015 en <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105129195002.pdf>

PIEDRAHITA, G. (1996). La producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano. Cali: Corporación colombiana de teatro.

PIÑA, María Cristina. (2015). La física en la ciencia. Biblioteca digital del Instituto Latinoamericano de la comunicación educativa – México., Investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México.

RIVERA, Alfonso (2019) Teatro Físico: la revolución de las formas. Primera edición – Madrid: Editorial Fundamentos.

ROMANO, Lúcia (2005). O teatro do corpo manifesto. Teatro físico. Sao paulo: Debates.

## **Entrevistas**

CANO, Wilson (2022, Octubre) Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

ESTÉVEZ, Eugenia (2022, enero) Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

FLÓREZ, Cinthya (2022, octubre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

GONZÁLEZ, Leidy (2022, septiembre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

GONZÁLEZ, Jhonatam (2022, septiembre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

IDÁRRAGA, Sara (2022, octubre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

MELCHOR, Andrés (2022, septiembre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

MENESES, Erika (2022, septiembre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

MORENO, Johans (2022, septiembre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

SALAZAR, Daniel (2022, septiembre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

SEÑORAN, David (2022, enero) Residencia y Entrevistas concedidas al autor de esta investigación. Medellín.

TOBÓN, Mariana (2022, octubre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

VALENZUELA, Juliana (2022, septiembre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

VANEGAS, Juan Fernando (2022, septiembre). Entrevista concedida al autor de esta investigación. Medellín.

Links

<https://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/agenda-de-eventos/2013/el-pensamiento-de-rodolfo-kusch-estar-siendo>

## **CUADROS Y MAPAS**

Estado del arte - <https://prezi.com/view/5YDHk2SxMgaNiG6I57aV/>

Recorridos - <https://prezi.com/view/IAEYJJEJekGz6cnLhm9GY/>

Mapa Estético - <https://prezi.com/view/N2hXfBEQxHBc40cuQRaa/>

Mapa Creativo - <https://prezi.com/view/6PrMkfoNyRYFhhOeHam3/>

## **LENGUAJES VISUALES DESARROLLADOS**

### **Serie Amaneceres**

Inflexión - <https://youtu.be/0d-b5LDldqw>

Habitar - <https://youtu.be/LOD80OZVn7w>

Cuerpo de ciudad - <https://youtu.be/yJme8zIE-CA>

El desierto de su piel - <https://youtu.be/QfENwXpnypA>

### **Componente creativo**

GRIETAS – creación con intérpretes de la CDCH3

<https://youtu.be/quK-Rvaub-4>