



**Morphosis: Psicología y Danza,
un encuentro con la Actitud Simbólica para la Creación en Danza**

Dana Isabel Jané Piedrahita

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

Asesora

Sara Idárraga Hamid, Magíster (MSc) Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Licenciatura en Danzas
Medellín, Antioquia, Colombia
2024

Cita	(Jané Piedrahita, 2024)
Referencia	Jané Piedrahita, D. I. (2024). <i>Morphosis: Psicología y Danza, un encuentro con la Actitud Simbólica para la Creación en Danza</i>
Estilo APA 7 (2020)	[Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Asesora Investigativa: Sara Idárraga Hamid



Centro de Documentación Artes

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

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

Dedicatoria

A mi yo bebé, mi yo infantil y mi yo adolescente.

Al núcleo primario que me sostiene.

Agradecimientos

A mi madre y padre por darme y sostenerme en la vida. En especial a mi madre y a mi hermana, que me han acompañado física, emocional y simbólicamente en mi camino académico y profesional.

A cada docente de la carrera de Psicología en la Universidad de San Buenaventura y de la presente Licenciatura en Danza, que acompañaron mis preguntas por el encuentro entre la psicología y la danza.

A mi psicoterapeuta, por ofrecer un espacio seguro y acompañar mi ciclo vital hacia la integración de mi ser.

A las y los participantes de EMOVERE LAB – Creación en Danza, que le dieron cuerpo, palabra y movimiento a Morphosis.

A la asesora del presente proyecto, por acompañar con la palabra precisa y oportuna.

Al Centro Cultural de la Facultad de Artes y su programa Regresa_Lab donde fue posible desarrollar cada encuentro de EMOVERE LAB - Creación en Danza.

Al equipo de la compañía Al paso Escénico del período 2019 – 2022, con quienes emergió mi pregunta como intérprete creadora y artista orientadora.

Tabla de contenido

RESUMEN	10
ABSTRACT	11
INTRODUCCIÓN	13
MARCO DE REFERENCIA	15
Antecedentes	15
Justificación.....	20
Pregunta de Investigación	22
Objetivos	22
Objetivo General	22
Objetivos Específicos	22
CONTEXTO	23
DESARROLLOS CONCEPTUALES	25
Primera Parte	25
Psique, Símbolo y Actitud Simbólica	25
Imaginación Activa y Movimiento Auténtico.....	29
Coqueteos entre la danza moderna y el psicoanálisis.....	31
Actitud simbólica, cuerpo sensible y poético en la danza.....	33
Creación en danza e Intérprete Creador(a).....	36
Segunda Parte	40
Separación – Individuación de la Psicología Psicoanalítica del Desarrollo Relacional	40
La Metamorfosis	46
Módulo 1: La Simbiosis, un registro de nacimiento	48
Módulo 2: Segundo Nacimiento	50
Módulo 3: La otredad que me altera	52

METODOLOGÍA	54
Tipo de Investigación: Sobre la Investigación Cualitativa.....	54
Sobre el paradigma Hermenéutico – Fenomenológico	55
Sobre lo multi y transdisciplinar en el encuentro entre psicología, filosofía y creación en danza	56
Enfoque	56
Sobre la A/R/Tografía	56
Sobre la Investigación – Creación.....	58
Técnicas.....	59
Sobre la Investigación Acción Participativa (IAP)	60
DISEÑO METODOLÓGICO DE EMOVERE LAB – creación en danza.....	60
Participantes – Intérpretes Creadoras(es).....	62
Planeación y Bitácoras	62
PROPUESTA PEDAGÓGICA Y DE CREACIÓN	64
Sobre el Diagnóstico Rápido Participativo	64
Sobre los Módulos de Contenido	65
Productos creativos en EMOVERE LAB – Creación en Danza.....	68
Guión Dramatúrgico y audiovisual	69
Propuesta de vestuario.....	70
Sobre la producción y posproducción audiovisual.....	71
CONSENTIMIENTO INFORMADO	71
SISTEMATIZACIÓN Y MEMORIA METODOLÓGICA	74
Presentación y Justificación	74
ARTOGRAFÍA DE LA EXPERIENCIA	77
La evaluación participativa, detenerse para preguntarse ¿qué sucedió?	79
Cualidades del Movimiento, evidencias de una actitud simbólica.....	83

De la vivencia individual a la composición colectiva	85
Corpografías de un cuerpo que adolesce.....	89
Composiciones Corpográficas: hacia una danza autoral	95
Del contenido a la forma, una relación dialógica	98
El lugar como docente y coreógrafa.....	101
Sobre la escritura creativa, la otredad y el amor romántico	104
HALLAZGOS	107
Sobre la relación entre la Actitud Simbólica y la Creación en Danza	108
Contención Emocional	110
LINK DEL PRODUCTO AUDIOVISUAL	111
CONCLUSIONES	112
BIBLIOGRAFÍA.....	115
ANEXOS.....	119

Lista de Tablas

Tabla 1. Bitácora y planeación de las sesiones de la artista orientadora.....	64
--	----

Lista de Figuras

Figura 1. Participantes de EMOVERE LAB – Creación en Danza durante el rodaje.	12
Figura 2. Logo de EMOVERE LAB – Creación en Danza	74
Figura 3. Logo de Una Danza.	75
Figura 4. Fotografía círculo de palabra.	78
Figura 5. Fotografías de participantes y artista orientadora.....	78
Figura 6. Bitácora de participante 1.	81
Figura 7. Bitácora de participante 2.	81
Figura 8. Bitácora de participante 3.	82
Figura 9. Bitácora de participante 4.	82
Figura 10. Bitácora de participante 5.	82
Figura 11. Fotografías participantes en exploración de las puertas que se abren. Fuente: Archivo EMOVERE LAB.....	84
Figura 12. Fotografía de una composición durante el rodaje.....	85
Figura 13. Bitácora de participante del Estado Corporal Anterior.....	86
Figura 14. Bitácora de participante del Estado Corporal Anterior.....	88
Figura 15. Fotografías de ensayo de composición.....	88
Figura 16. Corpografías personales1. Fuente: Archivo EMOVERE LAB	91
Figura 17. Corpografías personales 2.....	92
Figura 18. Fotografías de participantes realizando la corpografía colectiva. Fuente: Archivo EMOVERE LAB.....	93

Figura 19. Fotografía de participantes y artista orientadora realizando corpografía colectiva. Fuente: Archivo EMOVERE LAB	93
Figura 20. Corpografía colectiva.....	94
Figura 21. Fotografías de participantes realizando sus composiciones Corpográficas.....	96
Figura 22. Fotografías de participantes realizando sus composiciones Corpográficas 2.....	97
Figura 23. Fotografía del libro el acto íntimo de la coreografía.	99
Figura 24. Fotografía de participante modificando su composición corpográfica.....	100
Figura 25. Fotografías de la coreografía la cumbia del trabajo durante el rodaje.....	103
Figura 26. Fotografías durante el rodaje, de corpografía que aborda la simbiosis y el amor romántico.....	105
Figura 27. Fotografía de dúo durante el rodaje.	107
Figura 28. Fotografía durante el rodaje, Interpretes creadoras(es) en Morphosis, encontrarse en estado de formación.	111

RESUMEN

Morphosis: Psicología y Danza, un encuentro con la Actitud Simbólica para la Creación en Danza, es un proyecto investigativo que busca interrelacionar la pedagogía, la psicología y la creación en danza, a través de un laboratorio de creación desarrollado a partir de módulos de contenido y estrategias compositivas en danza. Se trata de una propuesta de formación y creación en danza que apunte a la unidad psicocorporal, desde un carácter multi y transdisciplinar, donde los conceptos psicoevolutivos del desarrollo de la psicología psicoanalítica y la noción de la metamorfosis configuran la temática a abordar dentro del laboratorio. Esto con el fin de provocar una actitud simbólica para la creación en danza.

Palabras Claves: psicología, danza, cuerpo, laboratorio, creación en danza, transdisciplinariedad.

ABSTRACT

Morphosis: Psychology and Dance, an Event with the Symbolic Attitude for Creation in Dance, is a research project that seeks to intertwine pedagogy, psychology, and creation in dance through a creation lab developed from content modules and compositional strategies in dance. It is a proposal for training and creation in dance that sketch psychocorporeal unity, with a multi- and transdisciplinary character, where the psycho-evolutionary concepts of the development of psychoanalytic psychology and the notion of metamorphosis shape the themes to be discussed within the laboratory. This aims to provoke a symbolic attitude toward creation in dance.

Keywords: psychology, dance, body, laboratory, dance creation, transdisciplinarity.



Figura 1. *Participantes de EMOVERE LAB – Creación en Danza durante el rodaje.*

Fuente: Archivo *EMOVERE LAB*.

INTRODUCCIÓN

La transformación, o el encontrarse en estado de constante formación, revelan la condición múltiple del cuerpo (Baz, 2019) pero, ¿a qué cuerpo nos referimos en la danza? No a uno desprovisto de órganos, pero tampoco de sus registros poéticos o de sus condicionamientos sociales y su inevitable correlación con la psique. ¿Qué podría emerger del encuentro entre psicología y danza? quizás una nueva forma, un tercer cuerpo. La característica crucial de ese cuerpo, es la integración y la multiplicidad, condiciones que no serán posibles abordar desde la lógica y el pensamiento racional, sino más bien desde su aparecer, su impresión fenomenológica como carácter sensible que será posible abordarlo desde una actitud simbólica.

“Lo viví con todo el cuerpo” expresión que apunta a la intensidad de una experiencia que dejó huella en nuestra piel, psíquica también. El cuerpo sensible (Le Breton, 2010) el cuerpo poético (Dubatti, 2011) el cuerpo múltiple (Baz, 2016) además de ofrecer un mapa de conceptos que ayudarán a entender hacia donde se apunta, son la condición primordial para atender a la unidad psicocorporal en *Morphosis: Psicología y Danza*. La psicocorporalidad, es la materia posible sobre la cual se pretende posicionar una pedagogía hacia la actitud simbólica, capaz de “metaforizar lo que no es comprensible a simple vista y de ir a lo profundo” (Matallana, 2023) y así pretender, darle lugar a uno de los supuestos que me conmueven: el acto creativo en danza, como un emerger simbólico.

La relación entre actitud simbólica y danza, se orienta en términos generales al encuentro entre la psicología y el arte, entendiéndolas como disciplinas separadas, pero atravesadas por una pregunta ontológica que puede converger: el conocimiento sensible y la producción creativa del ser humano. En correspondencia a la multidisciplinariedad a la que se desea apuntar, el desarrollo del presente proyecto se da cual, si de un tejido rizomático se tratase, llevando a derivar el encuentro entre autoras(es) de la psicología, la danza, la filosofía y disciplinas afines hacia el desarrollo de un diseño metodológico propio en respuesta a los objetivos del presente proyecto.

La propuesta busca la creación de un espacio simbólico hacia la creación en danza, desde los desarrollos conceptuales, el diseño y la memoria metodológica y la presentación audiovisual de los

productos creativos. Tejido posibilitado por las indagaciones que, a lo largo de mi formación académica tanto en psicología como en el programa de la Licenciatura en Danza, han devenido en la construcción de una profesional de la sensibilidad, una psicóloga bailarina. Así, partir de mi proceso frente a la actitud simbólica para la creación en danza, posibilita desde un rol de artista orientadora, el encuentro con participantes que devienen en intérpretes creadoras(es).

Para los fines de este proyecto, al referirme a las imágenes, actitudes o actos simbólicos, no pretendo desarrollar una guía de orden psicoterapéutica sino, más bien, trasladar estas dimensiones a un ambiente pedagógico y creativo para así, catalizar las imágenes internas en manifestaciones corpóreas accionadas o danzadas, es decir, apuntar a la producción estética y a la riqueza creativa que de los actos simbólicos provienen.

Para encaminar el proceso, en la primera parte de los desarrollos conceptuales se aborda la noción de actitud simbólica que proviene de la psicología analítica Junguiana, entablando una conversación con autoras/autores de otras disciplinas alrededor de las posibles relaciones de la actitud simbólica con la noción de cuerpo, movimiento, imagen, intérprete creador(a) y creación en danza. Además, en esta primera parte, se exponen metodologías creativas como la Imaginación Activa y su relación con el Movimiento Auténtico, como instrumentos que posibilitan dar forma, salida y expresión al mundo interno y emocional. Por último, se exponen algunas creadoras de la danza moderna que en sus creaciones se vieron asociadas con las teorías cognitivas y psicoanalíticas de su época.

En la segunda parte de los desarrollos conceptuales, se parte del proceso de separación – individuación, desarrollo teórico de la psicología psicoanalítica de matriz relacional, que apunta a las fases psicoevolutivas del desarrollo humano. Desarrollo teórico que se asocia poéticamente con la noción de metamorfosis, explicada en el desarrollo conceptual, para así constituir la temática de los módulos dentro del laboratorio de creación en danza *EMOVERE LAB*. Laboratorio que será el espacio para responder metodológicamente a la pregunta por la creación en danza desde la actitud simbólica.

Posterior a los desarrollos conceptuales, se realiza la metodología que ampara la presente investigación de corte cualitativo y de paradigma hermenéutico fenomenológico. Además, se exponen las formas de proceder y el diseño metodológico de *EMOVERE LAB – Creación en Danza*. En los resultados del proyecto, se realiza la memoria metodológica que recoge la vivencia

desde mi lugar como artista orientadora y desde el lugar de las personas participantes, desembocando en la producción audiovisual de los productos creativos dentro del laboratorio bajo el título, *Morphosis, encontrarse en estado de formación*.

La lectora/lector se encontrará a lo largo del proyecto, un lenguaje que remite a fórmulas psicológicas, conceptos filosóficos, pedagógicos y escénicos en danza. Además, encontrará mi voz a lo largo de su lectura, la mayoría del tiempo en primera persona, pues siguiendo mi biografía de vida, el presente proyecto es el resultado no sólo de un camino académico sino de una posición en el mundo. Para concluir, una anotación, el producto audiovisual no solo es pieza fundamental, sino que es el modo en el que se da cuenta de la presente investigación como propuesta pedagógica y creativa.

MARCO DE REFERENCIA

Antecedentes

Para la consecución epistemológica, metodológica y pedagógica del presente proyecto encaminado hacia la actitud simbólica para la creación en danza, tuve en cuenta las siguientes categorías para la búsqueda de antecedentes: la pedagogía y creación en danza, la investigación A/R/Tográfica (Irwin, 2013) y la relación entre psicología y danza. Teniendo en cuenta que el proyecto tiene una naturaleza multidisciplinar y transdisciplinar, este se presenta como un tejido rizomático que da lugar a cada dimensión abordada en diferentes medidas, según los intereses de cada capítulo. A continuación, se presentan aquellas experiencias previas de producción investigativa en artes, especialmente dancísticas y relacionadas con la psicología, desde un lugar pragmático, reflexivo y pedagógico.

El primer antecedente, es un trabajo de investigación de la autora Natalia Giraldo Gómez, además docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, de la Maestría en Motricidad y Desarrollo Humano de la misma universidad, que lleva por título, *Coreografiando el saber educativo en la enseñanza de la danza con niñas*, de la cual se resalta su experiencia como docente-bailarina-madre al plantear una serie de cuestionamientos acerca de cómo superar la rigidez en la enseñanza de la danza clásica y recuperar el placer en el movimiento. En esta investigación, una

de las preocupaciones principales de la autora es cómo enseñar la técnica del ballet a las niñas sin imponer estereotipos corporales, ni coartar su libertad de movimiento, proponiendo que la técnica sea tomada de manera auténtica, permitiendo que sus cuerpos encuentren su propio camino en lugar de imitar movimientos codificados (Giraldo, 2019, p. 8)

Para lograr sus objetivos, este trabajo investigativo se realizó con el método de la A/R/Tografía (Irwin, 2013) que como práctica investigativa liga el saber docente con el saber artístico, método de interés para el desarrollo del presente proyecto. Como sugiere la autora, este método permite integrar estados reflexivos desde lo que le acontece en su saber como bailarina, y desde su saber docente, llevándola a transformar su acción en un sentipensar educativo (Giraldo, 2019, p. 27). Además del uso del método artográfico, esta investigación se presenta como antecedente, ya que resalta la importancia de generar conocimiento sensible desde el propio lugar de enunciación, en el caso de la autora desde su lugar como bailarina, madre y docente.

La autora reconoce que su identidad como docente está influenciada por su experiencia como bailarina y madre, historia personal que influye en su manera de enseñar. Donde destaca la importancia de reconocer la integralidad del ser docente, que incluye aspectos personales, profesionales y emocionales, por lo tanto, los desafíos y las tensiones que enfrenta al planificar y llevar a cabo sus clases, son experiencias que la llevan a cuestionar su enfoque y a repensar su práctica educativa desde una perspectiva más abierta y reflexiva.

En la misma línea y enfatizando en la creación en danza, el siguiente antecedente es una tesis de la Maestría en Educación Artística de la Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, que apunta a la pedagogía de creación en danza, lleva por título: *El cuerpo revelado: Magia y trashumancia para una pedagogía de la singularidad en la danza (2022)* de la autora Valentina Coccia Rovida, donde se pregunta cómo a través de los procesos pedagógicos y artístico creativos, los bailarines pueden conservar e incorporar a la práctica personal su expresión singular. Tesis en la cual el concepto de cuerpo revelado apunta hacia la autenticidad del bailarín y la noción de trashumancia a la historia personal de la autora como descendiente de migrantes y viajera del mundo, experiencias que son transversales en su propuesta pedagógica y su escritura biográfica (Coccia, 2022).

Este segundo antecedente es relevante, ya que señala dos claves importantes para el desarrollo del presente proyecto: La expresión singular en la danza y la pedagogía para la creación en danza,

dando cuenta de cómo dos ámbitos se interrelacionan y se afectan mutuamente, la pedagogía y la creación, como dimensiones fundamentales para las artes. *El cuerpo revelado* apunta a la generación de conocimiento sensible con estrategias metodológicas para la creación en danza, a partir de la experiencia biográfica de la autora, junto con su pregunta por la singularidad de cada bailarín en su danza.

Este aspecto es de interés para el presente proyecto, ya que justifica la generación de módulos de contenido para el laboratorio, desde un lugar propio de enunciación, junto con un lugar teórico como psicóloga, apuntando hacia la actitud simbólica de las personas participantes del laboratorio, que más adelante se planteará; búsqueda que se asemeja, con la pregunta por la expresión singular de cada bailarín en la propuesta investigativa de Coccia (2022). Sobre la expresión singular en la danza, la autora propone con su investigación, revivir imágenes a partir del movimiento, como forma de remitir a la memoria del cuerpo y a partir de ello, crear un palimpsesto de memorias superpuestas, que buscan situar al bailarín de una forma más auténtica, en un estado de suspensión entre la imagen y el sí mismo que la evoca (Coccia, 2022, p. 49) proponiendo así, *el cuerpo revelado* como una analogía con el *cuerpo/imagen*.

El siguiente antecedente, es un artículo de investigación mixta de carácter cuantitativo y cualitativo, que se presenta como un estado del arte que lleva por título: *Psicología y Danza Profesional, dos disciplinas conocidas aún por encontrarse* de la dra. Susana Imbernón Giménez de la Universidad de Murcia, España, publicado en la revista *Danzararte*, Año XIII, en mayo del 2020. Este estudio parte de, una muestra de 53 artículos relacionados con la psicología, la salud mental, la danza (Profesional y Amateur) y la formación psicológica, con el objetivo de analizar si en dichos artículos, existe la necesidad de incorporar en la danza profesional, un trabajo psicológico desde el punto de vista clínico y de la salud mental. La investigación sugiere que, la atención psicológica en danza es un hecho que debería estar ligado como un trabajo más, añadido a la técnica en danza, en tanto que, algunos de los artículos investigados, evidenciaron situaciones de estrés, desconfianza, miedo escénico y ansiedad, entre otras situaciones a las que están sometidos profesionales en danza.

Entre las diferencias que arroja el artículo y que en función del presente proyecto es importante resaltar, es la diferencia que hace entre la figura del psicólogo del deporte, pieza crucial junto con entrenadores y preparadores físicos, y la figura del profesional clínico en psicología, esto debido a

que ambas ramas de la psicología operan en dimensiones diferentes. Por un lado, la psicología del deporte apunta a la metodología para la adquisición técnica de habilidades y a la adjudicación del logro desde un punto de vista cuantitativo, por otro lado, la psicología clínica o terapéutica, responde a dimensiones psíquicas profundas en una dimensión global del ser humano y no sólo a la obtención del logro. Esta diferenciación que hace dicho artículo es crucial para entender de qué rama de la psicología me estoy sirviendo para la epistemología del presente proyecto.

El artículo destaca la falta de publicaciones que aborden la importancia del trabajo psicológico en la danza profesional, desde una perspectiva clínica y de salud mental. Se resalta que, a pesar de los beneficios psicológicos conocidos de la danza y la creciente evidencia de su importancia, aún no se ha generado suficiente conciencia en las instituciones educativas o en las compañías de danza, sobre la necesidad de integrar en la formación en danza, aspectos psicológicos que apunten a la globalidad del ser humano, junto con la adquisición de técnica. Esto último me parece importante resaltar, cuando se quiere llegar a procesos más auténticos en danza, pues siguiendo a la autora, nos podemos servir de la disciplina psicológica clínica para obtenerlo. Se enfatiza además, en la danza como una expresión a través del movimiento y el ritmo que comunica emociones y sentimientos, por lo tanto, para la investigadora, un bailarín en salud psicológica, es la máxima expresión de su persona (Imbernón, 2020, p. 36).

En el encuentro entre psicología y danza, se han desarrollado métodos psicoterapéuticos a partir del abordaje del movimiento, como lo es, la *Danza Movimiento Terapia (DMT)*, donde la observación del movimiento es una herramienta crucial para su evaluación y continuidad, como se expone a continuación, en el cuarto y último antecedente, el cuál consta de un artículo investigativo de carácter mixto cuantitativo y cualitativo, que se titula: *Desarrollo de un instrumento de observación en danza movimiento terapia (DMT)* de Graciela Vella y Elena Torres Solera, de la Gerencia de atención primaria de Mallorca, España. En este, explican que el DMT es un método que se basa en la integración psicofísica del individuo, empleando fundamentos de psicoterapia, teorías de la comunicación no verbal y psicodinámicas, así como el análisis del movimiento. A diferencia de otras terapias corporales, no enseña al paciente a modificar sus movimientos, sino que trabaja con su movimiento espontáneo (Vella & Torres, 2012, p. 146). La investigación relata la falta de sistematización en la evaluación para la adquisición de resultados objetivos, así, plantea

la necesidad de desarrollar herramientas de observación más simples y específicas para evaluar el progreso del paciente y la eficacia de la terapia.

Entre los fundamentos teóricos del DMT, las autoras citan al psicoanalista Donald Winnicott, también citado en el presente proyecto en el apartado teórico, por sus aportes del cuerpo y el movimiento como aspectos básicos para la estructuración del sujeto. Winnicott señala que la capacidad humana por moverse comienza en el estado fetal dentro del útero materno. Cuando al nacer, el cuerpo desarrolla la capacidad de moverse de forma esférica, apartando las piernas y los brazos del centro del cuerpo hasta lograr estirarlo y habitar el mundo exterior, (Winnicott, 2002; citado en; Vella & Torres, 2012, p. 150). Así, autores psicoanalíticos como este, son el fundamento teórico para la Danza Movimiento Terapia, en tanto que, el profesional se involucra en el proceso posibilitando un encuentro YO-TÚ, en una relación horizontal entre terapeuta y cliente.

Para concluir, se toma este antecedente por la interdisciplinariedad entre teóricos psicoanalíticos y las técnicas de expresión no verbal y de movimiento, que han diseñado métodos cada vez más estructurados como el de la Danza Movimiento Terapia (DMT) y que sirven de referencia para el momento práctico el presente proyecto, en tanto que, la investigación apuntó a elaborar una pauta de observación de la (DMT), que incluyó una revisión bibliográfica, la definición de dimensiones, la construcción preliminar del instrumento y su aplicación práctica. Partió desde la revisión bibliográfica del Laban Movement Analysis (LMA) y los Fundamentos Barternieff, hasta la definición de las relaciones interpersonales, subdimensionada en: la relación con los otros en el espacio terapéutico, la utilización del espacio personal y social, y la participación verbal y no verbal del individuo, como medios de intercambio importantes para construir memorias y expresar emociones durante una sesión de (DMT). Así, y gracias a su revisión bibliográfica, la investigación desarrolla una pauta de observación denominada DMT-inter, donde se evalúa desde el saludo, la inclusión, la participación, hasta la permanencia. El artículo concluye en que la pauta observacional, proporciona una base para futuras investigaciones y su posible uso por danzaterapeutas u otros profesionales interesados en observar conductas emocionales del movimiento (Vella & Torres, 2012. pp. 149 - 155).

Estas etapas y pautas de observación detalladas por la investigación, son antecedentes referenciales que permitirán pensar los momentos evaluativos y de diagnóstico en el desarrollo del laboratorio del presente proyecto.

Justificación

En la enseñanza de la danza, la dimensión de la técnica según cada estilo y ritmo, cobra un lugar de relevancia en el momento de aprenderla o investigar sobre ella. Los modelos pedagógicos basados en la imitación, en el aprendizaje de un lenguaje técnico e incluso en las formas convencionales de crear danza, dan poco lugar al bailarín como un intérprete creador capaz de hacer emerger una danza propia, autoral y auténtica, propiciando la utilización de su universo referencial y su mundo íntimo cargado de imágenes que se atesoran, como motivantes simbólicos para la creación en danza. En este sentido, me propongo partir de la reflexión propia, que me ha permitido el desarrollo previo de una actitud simbólica en mi hacer como intérprete creadora en danza, para dejar emerger imágenes simbólicas y así desplegar una pregunta metodológica y pedagógica, por provocar en otras y en otros, la actitud simbólica propicia para la creación en danza.

De este modo, parto desde mi lugar de enunciación como profesional de lo sensible: psicóloga y bailarina, porque a lo largo de mi historia en el desarrollo paralelo con ambas profesiones, la psicología me ha devuelto a la danza y la danza me ha devuelto a la psicología. Ambos espacios diferentes entre sí y al mismo tiempo heterotópicos¹, han sido capaces de generar otros mundos posibles dentro de uno; donde la palabra, el movimiento, la danza, el performance y el encuentro psicoterapéutico, han sido desde mi historia personal y en el desarrollo profesional en cada área, diferentes expresiones de un mismo fenómeno: la capacidad de simbolizar, tanto el mundo interno como el mundo externo y partir de ello, crear contenidos estéticos, sensibles o artísticos.

Al mismo tiempo, el interés del presente proyecto precede a dos proyectos pedagógicos investigativos que realicé dentro de mi formación en el pregrado de la licenciatura en danza en la

¹ Heterotopías es un término acuñado por Michel Foucault. El prefijo hetero- proviene del griego antiguo ἕτερος (héteros, "otro diferente") y se combina con el morfema griego τόπος ("lugar") y significa "otro lugar". Término que expuso en su conferencia dirigida a arquitectos que quedó plasmada en su libro "El cuerpo utópico, las heterotopías". Foucault utiliza el término "heterotopía" (en francés, hétérotopie) para describir espacios que tienen más capas de significado o relaciones con otros lugares de lo que se ve a simple vista. En general, una heterotopía es una representación física o aproximación de una utopía, o un espacio paralelo.

materia de *Práctica Pedagógica Investigativa* en sus niveles I, II, III y IV junto con dos compañeras y un compañero de la licenciatura en música. En ambos proyectos, la pregunta transversal fue por la generación de bienestar, en el primero junto con el compañero de la licenciatura en música, el bienestar a través de la danza y el ritmo y en el segundo, junto con dos compañeras de la licenciatura en danza, la generación de bienestar a través del movimiento. En este último, surgió la noción de laboratorio como dispositivo sobre el cual se interrelacionaron las técnicas somáticas, las teorías psicológicas alrededor del bienestar y la salud mental, con la creación de movimiento en espacios no convencionales. En ese ejercicio investigativo y práctico, observé la potencia del encuentro multidisciplinar para generar procesos transdisciplinares y se comenzó a configurar la idea de módulos de contenido, según dimensiones del desarrollo psicológicos y su respectiva relación con el cuerpo en movimiento. Para ese proyecto en específico uno de los resultados del mismo a través del laboratorio fue, además de generar bienestar en las personas participantes, apuntar a la creación desde las artes del movimiento, en una producción que quedó registrada audiovisualmente².

Las anteriores producciones dentro del ámbito académico, encaminaron la relación explícita entre artes del movimiento, artes corporales y psicología, si bien, fuera de lo académico, en un ámbito más profesional, mi desarrollo como intérprete creadora, profesora y coreógrafa, se ha visto enriquecido por ambas formaciones. Haciendo de mi danza un lugar que apela a lo psicológico y haciendo de mi psicología un lugar que considera al cuerpo como punto de partida. Por lo tanto y apuntando al deseo, para el desarrollo del presente proyecto, me serviré de las herramientas de ambas profesiones y así amparar, además del encuentro teórico-práctico entre autores, el abordaje a la creación en danza desde la actitud simbólica como lugar de encuentro entre la psicología y la danza y a partir de esto, diseñar una metodología propia que apunte al alcance de los objetivos del presente proyecto de investigación.

En ese sentido, se procura que el desarrollo metodológico y creativo del presente, me sitúe como artista orientadora en relación con las personas participantes del laboratorio, encaminadas a ser intérpretes creadoras(es). En este proceso, el laboratorio será el dispositivo sobre el cual se entrelacen sensibilidades que nos hacen sujetos del mundo, atravesados por nuestras realidades

² Véase el siguiente enlace: <https://youtu.be/TAaDDHRsHXs?si=aYeY-938VUf6vDRN>

corpóreas, afectivas, sociales, políticas y trascendentes, desde nuestros lugares de enunciación, además de lo que nos compone como tejido social. Es por ello que, la guía conceptual del desarrollo humano en psicología y la noción de metamorfosis, permitirán provocar además del laboratorio, procesos y productos creativos que den cuenta de la actitud simbólica frente a la creación en danza.

Pregunta de Investigación

¿Cómo la actitud simbólica provoca la creación en danza, a través de la relación entre la psicología y el concepto de metamorfosis?

Objetivos

Objetivo General

Provocar la creación en danza a través de la actitud simbólica, tomando de referencia la psicología de orientación psicoanalítica y el concepto de metamorfosis, para la reflexión teórica y la praxis en el encuentro pedagógico – creativo.

Objetivos Específicos

1. Hacer un estudio sobre la relación de la actitud simbólica con las artes del movimiento abordando la teoría y la praxis.
2. Crear los contenidos para un laboratorio en forma de módulos que aborde los temas de la psicología psicoanalítica del desarrollo y el concepto de metamorfosis de Emanuele Coccia, propiciando una relación entre estos.
3. Planear y ejecutar el laboratorio *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, que desde la actitud simbólica promueva la creación en danza.
4. Crear el producto audiovisual *Morphosis*, que recopile los productos creativos y lo vivenciado dentro del laboratorio pedagógico y creativo.

CONTEXTO

Para el desarrollo de este trabajo, me ubico espacial y geográficamente en la ciudad de Medellín, Colombia. En especial, sobre las dinámicas del arte danzario, los laboratorios de creación en danza y la psicología. Puntualmente, el contexto histórico que da lugar a mi subjetividad como mujer cisgénero, clase media, de 28 años, es el tránsito de mis días entre tres municipios: Sabaneta, Medellín y el norte cercano, San Pedro de los Milagros, lugares donde desarrollo mi actividad laboral y académica en la interpretación y enseñanza de la danza y en mi labor como psicóloga clínica. Accedí a la educación superior, cuando ingresé al pregrado de Psicología en la Universidad de San Buenaventura, lugar donde realicé mis prácticas profesionales, en un primer momento en el ámbito social comunitario y en un segundo momento en el ámbito clínico desde una perspectiva psicoanalítica relacional. Perspectiva epistémica que sigo desarrollando en mi práctica clínica privada, sumada a formaciones complementarias alrededor de la actitud simbólica desde la psicología analítica (Jung, 1963; Matallana, 2023) y desde el enfoque psicocorporal (Saldarriaga, 2023), que dimensiona al cuerpo como una unidad soma-psyque.

Paralelamente y ya adelantados tres años en el pregrado de Psicología, ingresé al programa de la Licenciatura en Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, donde comencé a dimensionar la pregunta por la pedagogía en danza. En ese encuentro de saberes me he visto en la actualidad, interesada por la liminalidad de ambas profesiones, por eso la búsqueda constante de saberes que los aproximen, desde el enfoque psicocorporal, la escritura creativa, la simbología y la participación en diferentes laboratorios y residencias de creación en danza y artes escénicas. Actualmente me considero una profesional de la sensibilidad en constante formación, dando cuenta de la diada enseñanza - aprendizaje.

Contextualmente la pregunta por mi formación como intérprete creadora, floreció dentro de la compañía Al paso Escénico de Medellín, en la dirección de Johans Moreno Betancur, al participar en diferentes obras caracterizadas por procesos de investigación – creación que llevaron a la pregunta metodológica, no sólo como bailarina a disposición de un coreógrafo, sino como intérprete de signos, símbolos, imágenes y sensaciones, traducidas en estados corporales,

cualidades de movimiento y disposiciones espaciales. Haciendo emerger la creación en danza según la estética de cada obra, de las cuales resalto: *Los Campanarios del Silencio* (2016 – 2023) *Vasi(j)a Vacía de UNA sujeta múltiple* - en coproducción con Una Danza – (2019 – Actualidad) y *Año Viejo* (2021 – 2022).

Además del espacio escénico, en el 2019 cree el proyecto artístico Una Danza, como una plataforma para posicionar mi apuesta estética como psicóloga y bailarina. Desde esa plataforma dirigí varias videodanzas, que comenzaron a darle forma a la pregunta por los estados psicoemocionales de cuerpos en movimiento, como sucedió con la videodanza *Canto Crepuscular* (2020) donde se plasmaron a partir del estudio de los arquetipos junguianos, diferentes estados corporales traducidos en movimiento para la pantalla.

La díada de enseñanza – aprendizaje como docente de danza en formación, emergió, además, en la plataforma creada junto con el equipo creativo de intérpretes creadores de la compañía Al paso Escénico, donde realizamos tres versiones del espacio formativo y creativo *Movimiento Escénico* (2020, 2021, 2022) primeramente desde la virtualidad con público local, nacional e internacional y en las últimas dos versiones en diferentes espacios culturales de la ciudad de Medellín. Donde a partir de una serie de módulos de contenido transversalizados por el entrenamiento para la danza, la voz y el movimiento, la composición coreográfica, la improvisación y el desarrollo conceptual desde la psicología, nombramos el hacer interrelacionado entre lo pedagógico y lo creativo, como artistas formadores.

El marco de este proyecto corresponde al requisito de grado para optar el título de Licenciada en Danza, además de ser un requisito académico, es un proyecto dado hacia la comunidad artística de la ciudad, que, gracias a ser una propuesta pedagógica y creativa, posee una doble naturaleza, una entrega teórica y conceptual y su desarrollo metodológico y creativo. Espacio liminal entre la formación y la creación, que se espera pueda nutrir el universo conceptual y artístico de la comunidad.

DESARROLLOS CONCEPTUALES

Para dar cuenta de esta propuesta investigativa, pedagógica y creativa, en los presentes desarrollos conceptuales, se trabajarán gran parte de los primeros objetivos, los cuales se abordan a partir de la conversación dispuesta entre autoras y autores. Para esto, se expondrán conceptos como unidades de sentido que darán la base para pensar tanto la relación de la actitud simbólica con las artes del movimiento desde la teoría y la praxis, junto con las derivaciones sobre el cuerpo, la psicología, la filosofía y la danza. Así mismo, será el espacio para exponer los contenidos teóricos a abordar durante el laboratorio.

Para guiar la lectura de forma consecuente con los objetivos a los que se pretende apuntar en el presente proyecto, los desarrollos conceptuales se dividen en dos partes: Una primera parte donde se presentan una serie de capítulos alrededor de la psique, el símbolo, la imaginación activa, el cuerpo sensible y poético, que transversalizan la relación propuesta entre la actitud simbólica y la creación en danza o en términos generales, entre la psicología y la danza, y una segunda parte, donde se aborda la temática propuesta para el desarrollo de contenidos del laboratorio, a partir de la relación del proceso de separación – individuación en la psicología psicoanalítica con la noción de Metamorfosis de Emanuele Coccia, que son sustento teórico para el desarrollo de los módulos de contenido en el laboratorio.

Nótese que, no solo los módulos de contenido tendrán sentido para el desarrollo pedagógico, el recorrido conceptual y posteriormente el diseño metodológico aquí propuesto, sino que además está en correspondencia con el desarrollo pedagógico y las producciones creativas del presente proyecto.

Primera Parte

Psique, Símbolo y Actitud Simbólica

Para abordar la noción del *símbolo* y posteriormente la *actitud simbólica* en el presente proyecto, no me adentraré en estudios de la semiótica, sino que precisaré su concepto desde la psicología analítica de Carl Gustav Jung y otros autores que de él derivan.

Siguiendo el diccionario de psicología de Umberto Galimberti (2002) desde la psicología analítica de C.G. Jung, la distinción entre signo y símbolo es clara, en tanto el significado simbólico y significado semiótico son cosas por entero diferentes. Lo simbólico va a referir a dimensiones de la psique desde lo individual y lo colectivo.

Para entender el símbolo desde la psicología analítica es menester abordar su noción de *psique*, en tanto que, la comprensión del símbolo, desde esta perspectiva, va más allá de su representación cultural y se retoma desde su carácter fundacional “la máquina psicológica que transforma la energía, es el símbolo” (Jung, 2004, p.47) La psicología analítica se desprende entonces de la visión patológica de la psique y encuentra en la formación de símbolos, una expresión espontánea de la personalidad entera, es decir, consciente e inconsciente, tanto de “las funciones espirituales más altamente desarrolladas” como de “los movimientos más bajos y primitivos” ((Jung, 1994, p. 559); citado en; (Garagalza, 2005, p. 252)).

En la psicología analítica de Carl Gustav Jung la noción de psique retorna a los antiguos griegos (Jung, 2004; Vélez, 2022; Henao, 2011) ψυχή (*psyché*) como “alma humana” donde para Jung (1927) la psique posee una estructura basada en imágenes que se traducen en: Consciente, inconsciente personal e inconsciente colectivo (p.12).

Por lo tanto, el lenguaje primordial de la psique será el de las imágenes simbólicas, que pueden tener sentido o no para el sujeto o la colectividad que las experimenta. Estas imágenes simbólicas, se manifiestan en los sueños, las imaginaciones y por supuesto, en el arte. El símbolo posee un sentido más allá del racional, siempre contiene “algo desconocido, inatrapable, misterioso e innombrable” (Garagalza, 2005, p. 252) por eso la reflexión consciente del símbolo no lo agota ya que “si un símbolo se puede verter totalmente en palabras es porque ya no es un símbolo (...) La conciencia ha de respetar el misterio del símbolo, ha de aceptar, en todo caso, que no puede agotarlo, que no puede comprenderlo totalmente, adoptando una actitud simbólica” (Ibid, 2005, p. 253)

La *Actitud Simbólica* (Jung, 1963; Garagalza, 2005) es un concepto comprendido a la luz de la psicología analítica, que siguiendo a Matallana en el curso de *Fundamentos – Símbolo y actitud simbólica en psicogenealogía* “es la capacidad de representar elementos que van más allá de la literalidad y que permite explorar toda una cantidad de significados en un objeto. La capacidad de metaforizar lo que no es comprensible a simple vista; de ir a lo profundo” (Matallana, 2023)

La *Actitud Simbólica* es, por lo tanto, una conducta de interés hacia lo sensible, donde se pasa de una impresión sensorial hacia una experiencia reflexiva que, en función del presente proyecto, favorezca la creación en danza desde una dimensión significativa y personal.

En correspondencia con lo anterior, el lenguaje de la psique es el de las imágenes simbólicas, por lo tanto, es la apertura a la posibilidad de pensar en la psique como espacio vasto de creación; de allí emerge el término de *Imaginación Creadora* dado por Jung, “la psique crea la realidad cada día. No dispongo, para nombrar esta actividad, de ningún otro término que el de imaginación creadora” (Jung, 1963, p. 27; citado en; Vélez, 2022, p. 3)

La *Imaginación Creadora* es la base de pensamiento de autoras como Vélez (2022) que en su Libro *Las Vírgenes Energúmenas* da cuenta de cómo “Las imágenes hacen un mundo posible, no un mundo seguro ni fósil de conceptos, sino un mundo factible, abierto en cada posibilidad imaginativa e imaginaria” (p.11) Esta posibilidad de pensar la psique como creadora de realidad, siguiendo a Henao:

Presenta un tema fundamental para la psicología y es el de la imaginación, la posibilidad de percibir las imágenes de nuestros procesos psíquicos. Hacer evidente y discernir con claridad el carácter consciente e inconsciente de la psique es una tarea que no se logra con los duros conceptos científicos, en tanto que la psique es atraída por la imagen, y mediante de ésta nos relacionamos con el entorno y a ello se debe que la personificación sea el modo activo como el alma se siente viva y construye la realidad (...) por ejemplo (...) ¿Qué es la energía?, en primer lugar, tenemos las definiciones de la física, son partículas o son ondas, lo cual nos lleva a la imagen ¿se imaginan ustedes esas partículas y esas ondas?, si no lo hacen no podrán entender el concepto y si el físico no lo hace, entonces no podrá verlas en sus experimentos. En otros entornos la energía no daba este rodeo moderno y, directamente, se expresaba como una imagen: el dios Marte, por ejemplo, como energía agresiva o de la autoafirmación. En ambos casos se cumple lo dicho por Jung “el alma crea la realidad cada día mediante la imaginación”, trátase de la imaginación al servicio de la física moderna o de la mitologización (Henao, 2011, p. 147)

Esto nos abre el camino hacia el enigma, donde un mirar poético, que nos ofrece la creación en cualquier arte, lo hace factible, lo materializa. A este enigma refiere la imaginación para ser creadora, como “fuente inagotable de imágenes”; oráculo y acertijo de la “Matriz imaginaria” (Vélez, 2022, p.6). Por lo tanto, la psique más que un concepto, “es el ámbito donde es posible poetizar la realidad” (p.13) que también se puede traducir en actos. Los actos simbólicos dentro de la psicología analítica, hacen parte de los desarrollos teóricos y metodológicos de autores postjunguianos, los cuales sugieren que, para poder acceder a estas imágenes y modificarlas, necesitamos materializarlas de algún modo, es decir, emplear objetos con sentido simbólico y estos objetos pueden ser retratos, joyas, ropas, obras de arte (Horowitz, 2016) y ¿por qué no?, un movimiento corporal o una composición en danza.

Si bien, desde un ámbito clínico psicoterapéutico, los actos simbólicos poseen un fin terapéutico más que creativo o estético y se desarrollan con la intención de “reunir todo en una puesta en escena de carácter simbólico, conteniendo las claves del trauma o de la crisis a elaborar” (Horowitz, 2016, como se citó Matallana, 2023). Para los fines de este proyecto, al referirme a las imágenes, actitudes o actos simbólicos, no pretendo desarrollar un camino psicoterapéutico para abrir y elaborar crisis específicas o episodios traumáticos, más bien, trasladar estas dimensiones a un ambiente pedagógico y creativo para así, catalizar las imágenes internas en manifestaciones corpóreas accionadas o danzadas, es decir, apuntar a la producción estética y a la riqueza creativa que de los actos simbólicos provienen.

La relación entre actitud simbólica y danza del presente proyecto, apunta a un encuentro entre la psicología y el arte, entendiéndolas como disciplinas separadas, pero atravesadas por una pregunta ontológica que puede converger: La generación de conocimiento y la producción sensible del ser humano. En correspondencia a ello, es por esto que tomo específicamente a las técnicas de intervención de la psicología analítica Junguiana, debido a su interés explícito por las imágenes simbólicas y sus metodologías creativas como instrumentos que posibilitan dar forma, salida y expresión de las mismas desde una actitud simbólica (Silva, 2016).

Siguiendo la exposición de Matallana (2023), Carl Gustav Jung en su propuesta de intervención terapéutica por medio del arte, desde el año 1916 creó una técnica llamada *Imaginación Activa*, que consiste básicamente en una interacción dinámica de la consciencia, con una serie de imágenes

psíquicas en el plano imaginal. Al acercarme a esta técnica, observé con gran interés, por mi pregunta por la psicología y la danza, que era preciso tener una adecuada disposición corporal para que la Imaginación Activa surtiese efectos, dimensión que me recordó lo postulado por Patricia Cardona (2020) el estado de *presente pleno de percepción*³ que favorece el acceso del cuerpo del actor/bailarín hacia el bios escénico o en este caso, permite la receptividad consciente hacia el plano inconsciente de las imágenes simbólicas.

Imaginación Activa y Movimiento Auténtico

La construcción de la técnica de Imaginación Activa, en desarrollos posteriores, ha llevado a construir puentes epistemológicos para las artes del movimiento desde un enfoque terapéutico. Es el caso de Mary Starks Whitehouse, pionera del *Movimiento Auténtico* quién construyó un sentido terapéutico de la danza desde las nociones de Carl Gustav Jung (Silva, 2016 p. 542)

Chaikin (2009), miembro fundadora de la American Dance Therapy Association (ADTA) señala que el público de personas interesadas por esos efectos, era constituido en su mayoría de mujeres, muchas de ellas venidas del psicoanálisis, que en aquel momento era la forma principal de tratamiento psíquico. Otras mujeres siguieron sus estudios sobre las teorías de Harry Stack Sullivan, Alfred Adler, Carl Gustav Jung, entre otros. (Ibid, 2016 p. 544)

La imaginación activa fue una técnica creada por Jung para aproximarse a los contenidos del inconsciente, según la premisa psicoanalítica de “hacer consciente lo inconsciente” en un primer momento desde la confrontación con dichos contenidos y en segundo momento, desde su potencial imaginativo. Aquí se exponen algunas ideas de la relación que el autor propuso entre el consciente y el inconsciente:

1. Los contenidos del inconsciente tienen un valor liminal, de modo que todos los elementos demasiado débiles permanecen en el inconsciente; 2. la conciencia, debido a sus funciones dirigidas, ejerce una inhibición sobre todo material incompatible, como resultado de lo cual

³ Presente Pleno de Percepción (PPP) es un concepto dado por la maestra Patricia Cardona, para referirse a un estado de apertura en el momento de realizar cualquier actividad, especialmente una actividad escénica. La autora toma de referencia la etología para llevarla a un símil con el comportamiento en escena. Este concepto se precisó en su seminario-taller *Del Bios Escénico a la Poética del Bailarín* realizado en el Pequeño Teatro de Medellín en el mes de marzo del año 2020.

este material incompatible se hunde en el inconsciente; 3. la conciencia es un proceso momentáneo de adaptación, mientras que el inconsciente contiene no sólo todo el material olvidado del pasado individual, sino todos los rasgos funcionales heredados que constituyen la estructura del espíritu humano y 4. el inconsciente contiene todas las combinaciones de fantasías que aún no han superado el umbral de intensidad y, con el paso del tiempo y en circunstancias favorables, entrarán en el campo luminoso de la conciencia. (Jung, 1938/2013, p. 13)

El desarrollo de la Imaginación Activa como técnica de la psicología analítica, pretendió darle un lugar a los contenidos del inconsciente para que estos no interfirieran de formas abruptas en las acciones cotidianas, pues a mayor represión, mayores los actos fallidos, la compulsión a la repetición o la vivencia del trauma, tesis que es sostenida por el psicoanálisis en general. Freud (1901/2004) por ejemplo, lo desarrolló en su libro *Psicopatología de la vida cotidiana*, donde expuso cómo algunas acciones inconscientes que están reprimidas, buscan salida a través de los chistes, actos fallidos, lapsus, entre otras resoluciones de la mediación consciente-inconsciente, que normalmente perjudican el desarrollo consciente del sujeto. Por lo tanto, los espacios psicoterapéuticos o de análisis, se presentan como espacios alternos para darle salidas más integradas en la conciencia, de dichas imágenes inconscientes a través de técnicas reguladoras como la Imaginación Activa. La Imaginación Activa, usa el medio artístico como una forma de su manifestación y siguiendo a la propuesta Junguiana, esta acción promueve no solo la resolución de situaciones problemáticas, sino que apunta a la expansión de la conciencia.

Desde esta perspectiva, a Jung le interesó saber cómo afrontamos el inconsciente y los medios que tenemos para identificarlo. Como primer momento, propone que para acercarse a la experiencia de la Imaginación Activa es necesario “liberar los procesos inconscientes que irrumpen en la conciencia en forma de fantasías” (Jung, 1916/2008, p. 89), a través de ejercicios para eliminar la atención crítica y que son similares a aquellos que llevan la atención a un estado de presencia plena (Cardona, 2020). En un segundo momento, estar en un estado de apertura, capaz de luego “darle forma a través de la escritura, el dibujo, la talla en madera, la pintura, la danza u otras formas de expresión, según la tendencia de cada individuo en relación a la producción de sus fantasías” (Silva, 2016, p. 545).

En la relación de la técnica de la Imaginación Activa con las artes del movimiento, Whitehouse, propuso el uso de esta técnica para apuntar a la relación cuerpo-movimiento-psyque, donde la danza

no tiene un único fin artístico, sino, un medio para el encuentro con el sí mismo, trasladando la Imaginación Activa de un espacio meramente psicoterapéutico a un espacio de movimiento.

La motivación por acceder a la experiencia del cuerpo en movimiento de Whitehouse (1956/1999) desde la Imaginación Activa, apuntaba a ser diferente a la experimentada en los deportes y la gimnasia, los cuáles para ella: “aumentan la circulación y mejoran la coordinación. Pero no nos conectan con nosotros mismos porque todavía traen un motivo externo a esta experiencia” (p. 35) Para Whitehouse, la concepción del “cuerpo como objeto, al igual que la que tenemos de una silla, se debe a que no somos conscientes de que lo que llamamos como cuerpo somos nosotros mismos” (Silva, 2016). Con respecto a la experiencia de la Imaginación Activa, la autora sugirió, siguiendo los postulados Junguianos, que se accedía tanto a un inconsciente personal como a un inconsciente colectivo. Whitehouse expresa:

No hay límites ni garantías de coherencia. Imágenes, voces internas, pasan repentinamente de una cosa a otra. Los niveles de los que surgen estas imágenes no siempre son niveles personales; una conexión universal con algo mucho más profundo que aquello con lo que el ego se representa (Whitehouse, 1979/1999b, p. 83)

Si bien, para Jung (1938/2013) la experiencia expresiva no bastaba, ya que esta debía ser registrada para su posterior reflexión, puesto que los fines del proceso psicoterapéutico desde una perspectiva Junguiana, son la integración entre el contenido consciente-inconsciente y no el acto creativo en sí. Para Whitehouse, el foco se puso en el proceso y no en el producto, “donde el impulso interno puede providenciar una ampliación en el repertorio motor nunca imaginado por el ejecutante y al mismo tiempo contribuir a la ampliación de la consciencia del participante” (Ibid. 2016, p. 548).

Para esta ocasión y después de este pequeño estado del arte sobre la Imaginación Activa, esta técnica será abordada durante el primer módulo de contenido del desarrollo del laboratorio, con los fines específicos por apuntar hacia una actitud simbólica para la creación en danza, que más adelante en el desarrollo metodológico del mismo se expondrán.

Coqueteos entre la danza moderna y el psicoanálisis

Además de las técnicas expresivas compartidas entre la psicología y las artes del movimiento, históricamente se ha narrado como los paradigmas epistémicos de una época, trastocan las

manifestaciones estéticas y viceversa, como lo fue el célebre caso de Loïe Fuller con su danza de incesante metamorfosis, *La danza de la serpiente* (1891) que envuelta en telas que proyectaba colores, dejaban una estela de movimiento y color en cada giro, espectáculo que reunió a comunidades de pensadores del siglo XIX de distintas ramas de conocimiento, alrededor de esta turbadora experiencia sensorial.

En el siglo XIX la pregunta por los procesos de percepción y cognición del ser humano inquietaba a los científicos, entre ellos a Jean Martin Charcot, neurólogo francés y maestro de Sigmund Freud, quien estaba interesado por la hipnosis o la inducción psicomotriz, estrategia que posteriormente fue usada en el incipiente psicoanálisis (Freud, 1998/1890).

Ese estado hipnótico al que interesaba a los científicos para la cura de enfermedades psíquicas, fue fuente de inspiración de Fuller, pues en su danza de velos pretendía “encarnar el papel de una joven inmersa en un sueño hipnótico” (Suquet, 2005, p. 384) y en ello, artistas del movimiento de la época moderna, quisieron encontrar un movimiento involuntario capaz de revelar los “mecanismos inconscientes, de naturaleza tanto psíquica como física” (Ibid. 2005, p. 384). Por lo tanto, la danza europea se supo trastocada por un espíritu de la época en la fascinante búsqueda por aquel conocimiento oculto o reprimido, aquel del inconsciente.

Exponentes de la danza moderna dieron cuenta de ese germen que contenía toda movilidad emocional inconmensurable, siguiendo la exposición de Suquet (2005). Isadora Duncan quiso ser testimonio de una danza que naciera sin intervenir su voluntad y descubrió, por ser una de las primeras bailarinas en abandonar el corsé, que arriba de su plexo solar se encontraba el impulso de todo movimiento y de ello en la danza norteamericana, devino un encuentro entre la fisiología y el origen de la emotividad en la danza, que en ese caso señalaron el pecho y la región del corazón (p. 385). Eso que luego exploramos de forma cuasi mística al preguntarnos por *el centro del cuerpo*, unos al centro del pecho, otros a la pelvis, como lo relacionó Martha Graham, donde el interés por hacer visible la emoción a través de la acción, se conjugó en toda una técnica que toma en cuenta las vísceras y la columna vertebral.

Mary Wigman, continuando la exposición de Suquet (2005), señaló el silencio y la inmovilidad como condiciones primeras hacia una nueva atención, puesto que dan apertura hacia una percepción alternativa del cuerpo en movimiento. Estos logran discernir con perspicacia el impulso necesario a través de la presencia del cuerpo en el espacio: “Para Wigman la formación del bailarín

debía estar libre de las disciplinas técnicas para poder explorar de forma instintiva aquello que necesitaba ser expresado” (Silva, 2016, p. 547).

En mi hacer sensible como bailarina, me he encontrado frente a esta mística que tiene la pregunta tan práctica ¿de dónde sale el movimiento? Recuerdo vivenciar este enlace entre la danza y el psicoanálisis, cuando percibí con asombro las similitudes entre los conceptos psicoanalíticos y las indicaciones de un maestro de danza Butoh⁴, cuando en la práctica continua del dejarse caer o de esa inmovilidad motivada a la que nos lleva la técnica Butoh, el maestro repetía incesantemente las epifanías que traían el movimiento y los ciclos vitales que se experimentan al sumergimos en un estado de movimiento. Esta epifanía en el movimiento me llevó a la noción de *insights* que usamos en las psicoterapias de corte psicoanalista o humanista, cuando por sorpresa al hacer conscientes los contenidos inconscientes, llegamos a un estado del *darse cuenta* alrededor de la situación, emoción o estado al que aún no se tenía claridad y ese estado de *insight* o epifanía, se vivencia como una cierta apertura en la percepción que normalmente llega vía la palabra. Sin embargo, en dicho espacio de práctica desde la danza Butoh, descubrí y vivencié un *insight* en movimiento, como epifanías que bucearon en mi interior hacia sensaciones que dieron apertura a mi percepción ante el mundo y al mismo tiempo transformaron mi forma de moverme. Es por ello que considero los procesos psíquicos conectados a las formas de movernos en y con el mundo.

Actitud simbólica, cuerpo sensible y poético en la danza

En este viaje por traducir la actitud simbólica para la creación en danza, aparece la pregunta por el cuerpo, no desde su instrumentalización sino por su ontología. Siguiendo a Le Breton (2010) “la condición humana es corporal. Materia de identidad en el plano individual y colectivo” (p. 17) donde su condición sensible es menester para entender los símbolos que de él emergen. Cuando el autor sugiere que “el cuerpo es un filtro semántico” (p. 40) enlaza las percepciones sensoriales, junto con las significaciones que hacemos del mundo, priorizando las percepciones sensoriales antes que a la razón. Contrario al postulado cartesiano “pienso, luego existo” en este caso sería

⁴ Marlon Nazete Brazo es un artista escénico con formación en danza Butoh de Ecuador, con su proyecto Kuramalal danza estuvo realizando un taller inmersivo en la técnica de danza butoh en el mes de enero del año 2022 en la ciudad de Medellín en el que participé.

“siento, luego existo” y de este sentir, se ha de desprender una actitud simbólica (Jung, 1963; Garagalza, 2005; Matallana, 2023) hacia el propio devenir corporal.

La carne es siempre, antes que nada, un pensamiento del mundo, una manera para el actor de situarse y actuar al interior de un entorno interior y exterior que tiene siempre más o menos sentido para él, y que autoriza, por otra parte, la comunicación con aquellos que comparten en cierto grado su concepción del mundo (Ibid. 2010, p. 40)

Las impresiones sensoperceptivas hacia al mundo en que vivimos dan cuenta de la imbricada relación entre el adentro y el afuera. Al aceptar entonces un cuerpo sensible, se asume un cuerpo que afecta y se deja afectar, llevándonos al terreno de lo emocional, “la vida afectiva apenas se domina, y a veces va contra la voluntad, incluso si responde siempre a una actividad de conocimiento ligada a una interpretación, por parte del individuo, de la situación donde se encuentra inmerso” (Le Breton, 2010, p. 67), y puede ser la actitud que se tenga ante dichos acontecimientos internos o externos los que posibiliten o imposibiliten la acción en el mundo, en este caso, con miras hacia lo creativo.

De la vida afectiva todo ser humano puede decir algo, pero es en el trabajo escénico donde “el actor tañe simbólicamente el instrumento de trabajo que es su cuerpo. Hace brotar las formas imaginarias explotando el fondo común de signos que comparte con su público” (Ibid. 2010, p. 75) y en eso existe una actitud simbólica que coexiste con las demás herramientas técnicas del hacer teatral. Le Breton acude a la noción de Antonin Artaud para definir al profesional de las artes escénicas, como un “atleta afectivo” (Artaud, 1964, p. 194, citado en, Le Breton, 2010, p. 77).

En esta convergencia de ideas y de autores, la actitud simbólica como “la capacidad de representar elementos que van más allá de la literalidad” (Matallana, 2023) y la posibilidad de imbricarse en ello, es la condición del cuerpo sensible al que puede referirse Le Breton, condición que permite al actor, una elaboración personal y significativa sobre una trama en común – compartido por la sociedad – donde en dicha representación agrega su originalidad, lo encarna, “se trata de una composición” (Ibid. 2010, p. 76)

Para Dubatti (2011), el cuerpo poético está ligado al acontecimiento, eso que sucede en el instante y que nos moviliza, nos marca y nos transforma. En la emergencia de ese cuerpo poético, se puede observar el cuerpo social construido a partir de las subjetividades y de cada uno de los cuerpos, y el flujo de las afecciones, produciendo un acontecimiento. El convivio como “la manifestación de

la cultura viviente” (p. 35) narra la reunión de los cuerpos presentes que la hacen posible. En ese convivio entre el cuerpo social y la confluencia de la afección, aparece otro cuerpo, otro estado, una transformación, “un cuerpo poético con características singulares” distinto de los cuerpos de la realidad cotidiana (p. 38-72):

La unidad del cuerpo poético posee la capacidad de acontecer sin disolver las presencias originarias de las materias informadas: puedo ver la unidad pero también los materiales que confluyen en ella, en su estadio anterior a la confluencia y/o atravesados por la afectación que la nueva forma les produce. Puedo ver al mismo tiempo el cuerpo natural-social del actor (material anterior a la nueva forma), el cuerpo afectado del actor (cuerpo natural-social en su entidad original pero tensionado por la nueva forma y la afectación del convivio), el cuerpo poético o la subjetivación del cuerpo natural-social en un cuerpo otro, el cuerpo de la nueva forma (Dubatti, 2011, pág. 91).

Es así como el cuerpo sensible (Le Breton, 2010) como primer abordaje sensorial y el cuerpo poético (Dubatti, 2011) como resultado de la impresión sensorial, son la materia posible sobre la cual se pretende posicionar una pedagogía hacia la actitud simbólica, para “metaforizar lo que no es comprensible a simple vista; de ir a lo profundo” (Matallana, 2023) desde el cuerpo y con el cuerpo.

Las artes escénicas, en especial el teatro, por su tratamiento a las emociones y las pasiones humanas, ha bebido de la teoría Junguiana y psicoanalítica, además de, otras ramas del conocimiento sociológico y antropológico, para proponer sus propias estrategias y abordar el acontecimiento escénico, una de esas estrategias es la imaginación dramática,

Un trabajo de imaginación dramática y de reminiscencias crea la fuerza de expresión del actor. La prueba consiste en hacer aflorar una emoción personal a través de una simbólica corporal en la acción de un personaje imaginario, conservando el control de las dos partes de sí. (Le Breton. 2010, p. 83)

Por su parte, en la danza existe un desprendimiento al hecho de la representación de un cuerpo en sociedad, traspasando y quizás ampliando los códigos culturales. Aunque devenga de esa inspiración, la danza, ofrece en palabras de Le Breton (2010) “una forma de subversión radical de la simbólica corporal que subordina los comportamientos a significaciones necesarias” (p.100) A través de la danza, se encarna una celebración liberada, una relación con el mundo sensible a través

del movimiento, donde la transmisión al espectador más que una significación de ideas racionales, sugiere algo total: trastocar el mundo de los sentidos.

La danza entonces desde la mirada del presente proyecto, emerge de una actitud simbólica hacia lo sensible de un cuerpo en movimiento, por parte de quien(es) danza(n) y quien(es) espectan, “Ella me toca, pero me deja sin voz, en una fascinación de la que me cuesta salir” (p. 100). Al respecto, narra el autor al recordar presenciar la danza de una mujer frente la playa,

Sé solamente del embelesamiento que sentía, la alianza acordada con el mundo y mi emoción al reencontrar la vibración de las cosas. Ella evocaba la luz del mar, la suavidad de la arena, el contacto del agua fresca sobre la piel. Despertaba la sensualidad del mundo y el sentimiento de existir (Ibid. 2010, p. 98).

Esta experiencia del espectador para Cardona (2000) está incluida en la dramaturgia del bailarín, que al estar en un *estado de gracia*, propicia y atrapa la atención del espectador, donde el lenguaje corporal y la embriaguez que genera el movimiento, son dos anzuelos “capaces de hacer viajar al espectador a mundos imaginarios que transforman la alquimia de su cuerpo y de su conciencia en luminosas experiencias estéticas” (p. 9).

La danza entonces, apela al misterio del símbolo por su carácter expansivo, que va más allá del tratamiento de las representaciones sociales, aunque pueda partir de sus gestos y sus acciones “surge fuera de las vías previsibles de lo cotidiano, ruptura de lo esperado que engendra la emoción, el asombro, y abre una nueva dimensión de lo real” (Le Breton, 2010, p. 102) donde las imágenes simbólicas, como lenguaje prioritario de la psique (Vélez, 2022, p. 6) en la danza, se hacen cuerpo, espacio y tiempo. Símbolo que además de ser motivo creativo, se ha de manifestar en quién la observa, “acaso porque yo mismo no danzo es que permanezco al borde del misterio sin poder disolverme en él” (Ibid. 2010, p. 100). La tarea será entonces enlazar la impresión sensoperceptiva con la emergencia de imágenes simbólicas, favorecidas por una conducta de interés hacia lo sensible, una actitud simbólica.

Creación en danza e Intérprete Creador(a)

La danza para la filósofa estadounidense Susana Langer posee poderes que se manifiestan en el marco espacio-temporal que no son reales, “son creados por los participantes y, por lo tanto, son

formas virtuales cuyo poder va más allá de lo material” (Langer, 1967; citada en, Ávila, 2013. p. 76). Estas llamadas *formas virtuales* remiten al universo simbólico que sostiene la creación en danza, aquello representado o en apariencia, que da cuenta de un mundo no palpable que puede ser aquel íntimo de cada intérprete creador(a).

Para que ocurra la danza, ha de existir un cuerpo que la haga aparecer, si bien, siguiendo a Gil (2014) “el cuerpo del bailarín no es sólo el cuerpo físico del que se ocupa la medicina o el cuerpo típico del que se encarga la fenomenología” pues el cuerpo al que nos referimos en danza, “puede llenarse de sentido o agotarse, volverse ausente, vacío” es un cuerpo expresivo. Aunque la expresividad, no es una cualidad única para el cuerpo que danza, “si el cuerpo es, de cualquier manera, expresivo, lo será mucho más cuando baila” (Gil, 2014. p, 412) resumiendo, la expresividad corporal en la danza, se eleva a un grado superior, porque su cualidad se basa en hacer aparecer.

Entonces, ¿a qué dimensión del cuerpo nos referimos en la danza? Quizás a una dimensión de cuerpos múltiples, que para la investigadora y psicóloga social Margarita Baz (2009) se subdimensionan en: 1. El *cuerpo físico*, “que no es simplemente el plano de la materialidad orgánica, sino una representación, una imagen unificada del cuerpo llamada comúnmente ‘esquema corporal’” conformada por “los afluentes sensoriales internos del cuerpo –cenestesia– y las modalidades perceptivas, que permiten la ubicación del cuerpo en el espacio, la vivencia de su postura y movimiento, en la experiencia de adaptación sensorio-motriz” (p. 21). El cuerpo físico en danza, tiene todo que ver con el trabajo continuo en la adquisición de técnicas. 2. El *cuerpo-memoria*, ya que, “el cuerpo se modifica con la experiencia y conserva las huellas de su historia” haciendo de el, un territorio de inscripción de por lo menos dos historias, para la autora: “la social y la libidinal (...) un cuerpo socializado, portador de los códigos y las significaciones de la cultura de pertenencia (...) una geografía erótica, marcado por la historia de las vicisitudes afectivo-sexuales y los destinos de los vínculos significativos” (Baz, 2009, pp. 21 - 22).

Esta identificación, lleva a la autora a crear la tercera subdimensión de la multiplicidad del cuerpo en la danza: 3. El *cuerpo pulsional*, aludiendo a la noción de pulsión de Freud (...) “como el palpitar de la vida y, más precisamente, de la vida-muerte, que a nivel psíquico se traduce como deseo, la fuerza de las pasiones que van armando el acontecer de la vida humana” (p. 22) y que se relaciona

con una cuarta subdimensión, 4. El *cuerpo sexuado*, como expresión del “proceso de subjetivación⁵ que parte de la experiencia de significar un cuerpo femenino o masculino” el cual, más allá de la apelación binaria, permite entender “la marca de la asunción psíquica de la diferencia y la marca de género, según el raigambre sociocultural” (Ibid. 2010, p. 22)

Siguiendo el recorrido anterior, se constituyen entonces las últimas tres subdimensiones que apuntan a la multiplicidad del cuerpo en la danza y que, para la autora, enfatizan en la noción de creación, estos son: 5. El *cuerpo-imagen* que se “constituye por la producción incesante de representaciones del cuerpo que son aliento de creatividad y expansión” al mismo tiempo que, deriva en la constante invención de sí. Ahí reside la fuerza de la creación, pues apuntala en lo simbólico, interés tácito del presente proyecto. 6. El *cuerpo-movimiento* que remite a una experiencia fundamental del cuerpo, donde es “gesto pasional de la expresión” como el “caminar hacia la vida en un anhelo de alcanzar al Otro⁶ y a los otros, la función de vínculo y de conocimiento de uno mismo y del mundo” (p. 23). Con el *cuerpo-movimiento*, la autora se refiere a un movimiento cargado de afectividad e intencionalidad, en vez de automatismos. La séptima y última subdimensión: 7. El *cuerpo grupal*, es “el entretejido de lo vincular-corporal, intensidades, ritmos y calidad de fuerzas que son producidas, no por los individuos, sino por los encuentros, posibilitando la construcción de un nosotros corporal desde un incesante interjuego de las imágenes corporales” (Baz, 2010, p. 23).

Los aportes sobre la multiplicidad del cuerpo en la danza de Margarita Baz, tienen una importancia relevante para esta investigación en tanto parte de una epistemología psicoanalítica y de la psicología social, para entender el fenómeno de la danza; episteme que es esencial por los contenidos desarrollados dentro del presente proyecto llevado a cabo por una psicóloga y bailarina. Además, son el punto de partida, para entender la multiplicidad de cuerpos a los que se aborda cuando se habla de un intérprete creador(a) y no un mero cuerpo ejecutor de una técnica específica en danza. Al respecto Congote sugiere que,

En la danza contemporánea, el cuerpo del bailarín no es una simple máquina que ejecuta piezas coreográficas, sino que aporta conceptualmente en la construcción y desarrollo de la

⁵ Subjetivación dentro de este contexto también se va a entender como proceso de individuación, un logro psicológico que en términos generales apela a la maduración de la identidad.

⁶ Se distingue de la noción de otro(s) (no-yo). Lo Otro, desde un sentido Lacaniano, refiere a la “Ley que funda al sujeto, junto con las instituciones, construye una exterioridad constitutiva del sujeto, que genera el juego contradictorio de identidades” el juego con lo Otro, disuelve la noción identitaria. (Baz, 2009, p. 16)

puesta en escena. La intelectualización de la danza, la discreción frente a los valores implantados de la Danza Moderna, ahora rotos por la danza contemporánea, y la interdisciplinariedad de las artes, imponen otra filosofía y conceptualización. Aparece la idea de que el coreógrafo es un ser con una mirada teórica y analítica de su propio trabajo y que el propósito creativo se aísla de la simple contemplación estética para acudir con firmeza a la intención de provocar intelectualmente. (Congote, 2009, p.62)

Retornando a la idea de hacer aparecer, cuando hablo de creación en danza y de intérpretes creadores(as), acuñaría pues, a verbos como emerger, provocar o incluso hacer resurgir. Poner en el cuerpo como materialidad, eso que es virtual, simbólico y de cualidad no palpable, hace que, “la danza, para su ejecución, requiera de energía que se plasma a través del movimiento” (Ávila, 2013, p, 76).

En consecuencia, con lo anterior, quizás la pregunta genérica para la creación en danza sea, ¿qué hacer con esa energía?; ¿cómo se manifiesta en él y a través el cuerpo? En un acercamiento a la respuesta, es importante apelar a que la creación en danza es condición de la puesta en práctica, de la repetición a la que llamamos ensayo. Para hacer que esa energía plasmada en el cuerpo como menciona Ávila, se manifieste en el movimiento a partir de una serie de coordinaciones, se precisa del ensayo como espacio para verificar que la energía fluye (Gil, 2014, p. 407)

Ensayo de nuevo, y elige, y así sucesivamente, creando un flujo de energía. Las formas se componen poco a poco, y pesan sin duda en la elección de las secuencias; pero no son determinantes, por el contrario, dependen del destino que el bailarín quiere dar a esa energía, creando núcleos intensivos o atenuando su impulso, acelerando la velocidad, modulando la fuerza del movimiento. En Cunningham, en todo caso, la creación de formas obedece a la lógica de la energía: lejos de constituir fines en sí mismos (construir “bellas figuras”), las formas son una especie de “embrague” del flujo de movimiento. (Gil, 2014, p. 407)

Es el tratamiento sobre el flujo energético hecho movimiento (Ávila, 2013; Gil, 2014), al que quizás apelo en el presente proyecto al preguntarme por la creación en danza y el deseo por provocar la actitud simbólica, sea precisamente la pregunta por el destino de esa energía del intérprete creador(a), del cuerpo que crea danza al que me interesa apuntar. Pues el destino o la decisión que se quiere dar a esa energía, responde a un mundo simbólico manifestado en la danza (Langer, 1967; citada en, Ávila, 2013. p. 76) y así, al provocar la actitud simbólica se promueva la apertura y la

movilidad de los imaginarios en el cuerpo hecho movimiento, como la posibilidad de la invención de nuevos mundos (Baz, 2009, p. 22).

Segunda Parte

A continuación, se aborda la temática propuesta para el desarrollo de contenidos del laboratorio que hacen emerger la actitud simbólica para la creación en danza, a partir de la temática inspirada en los procesos psicoevolutivos del desarrollo humano con el proceso de separación – individuación de la psicología psicoanalítica (Mitchell, 1988/1993) asociados poéticamente con la noción de Metamorfosis de Emanuele Coccia (2021).

Separación – Individuación de la Psicología Psicoanalítica del Desarrollo Relacional

Para llegar a asociar de forma sensible la metamorfosis con los procesos de separación - individuación a los que se refiere la psicología psicoanalítica del desarrollo relacional, es necesario presentar lo que apuntan los(as) autores(as) sobre los momentos evolutivos del ser humano desde la matriz relacional de la psicología psicoanalítica.

Siguiendo el llamado modelo relacional propuesto por Mitchell (1988), en la psicología psicoanalítica posfreudiana son “las relaciones con los demás, y no las pulsiones, la materia prima de la vida mental”, tesis que complejiza la teoría freudiana, que definía la vida mental solo en base a las pulsiones, “como un conglomerado de tensiones asociales y físicas urgentes en deseos sexuales y agresivos que pugnan por expresarse” (p. 13). Complementando lo anterior, la matriz relacional insiste en que son los vínculos humanos los que posibilitan el desarrollo psicoevolutivo del infante. Donde el logro de maduración psicofísica, se basa en integrar para el *sí mismo*, los cuidados suministrados por aquellos vínculos: “todo eso debe ser trascendido cuando llegas a la madurez, de manera que puedas vivir no en independencia sino con una autoridad responsable de

sí misma” (Campbell, 1988, p. 113), es decir, en un logro identitario, conocido como *individuación*⁷.

Si bien, para el psicoanálisis de la matriz relacional, el tiempo psicológico no es igual que el tiempo real que diferencia el pasado del presente, puesto que los restos del pasado no excluyen al presente, sino que se proporcionan maneras de negociarlo, “el tiempo psicológico se acomoda en capas: lo maduro es una versión disfrazada de lo infantil, lo inconsciente es intemporal” (Mitchell, 1988/1993, p. 175). La matriz relacional no sólo se expresa en la relación con nuestras primeras figuras de socialización, sino “entre la realidad subjetiva propia y la realidad consensual de las otras personas con quienes uno vive. Según esta perspectiva, el medio interpersonal desempeña un papel constante y esencial en la creación de la experiencia” (Ibid. 1988/1993, p. 176).

Por lo tanto, los estadios del desarrollo humano son foco de estudio para la matriz relacional de la psicología psicoanalítica, ya que cada etapa evolutiva, contiene obstáculos y logros que se manifestarán a lo largo de la vida, pero que tienen su expresión más visible y relevante, durante las etapas del nacimiento, del bebé, del infante, del adolescente, para y por último conformar la experiencia de la adultez.

Entre las aportaciones de la matriz relacional, la psicoanalista Margaret Mahler sugiere que la experiencia del *self* – *sí mismo* – “se ubica en una amplia dialéctica entre la necesidad de autonomía y la autodefinición, por un lado, y el deseo desesperado de entregarse a la otra persona y fundirse con ella, por el otro” (Ibid. 1988/1993, p. 158). La perspectiva de Mahler funda la teoría del desarrollo del infante humano, que pasa de un estado simbiotizado con la madre o con quién cumple la función materna, hasta un logro de separación e individuación, basado en pequeñas conductas observables en bebés e infantes.

Mahler profundizó en el nacimiento psicológico como un proceso diferente al nacimiento biológico, los cuales no se dan a la par. Por un lado, el nacimiento biológico es abrupto y espontáneo, culminando el proceso de maduración del embarazo. Por otro lado, el nacimiento psicológico se da lentamente y es intrapsíquico, donde el entorno sostenedor externo, es parte esencial de este proceso (Mahler, 1975, pp. 13-14). Ahora bien, la idea de nacimiento psicológico

⁷ Además del proceso de separación – individuación de la matriz relacional, el concepto también apela al sentido Junguiano de “aquel proceso que engendra un individuo psicológico, es decir, una unidad aparte, indivisible, un Todo” (Jung, 1999/2016)

se expande en la vida del infante, del adolescente y del adulto, cuando ha de revivir etapas y darles cierres para nuevos nacimientos, esto claro está, desde un plano psíquico y simbólico. Recuérdese de los apartados anteriores, que el lenguaje de la psique es el simbólico, aunque aquí nos detengamos a nombrar las fases del desarrollo psicofísico, los procesos de separación – individuación del nacimiento psicológico se sigue extendiendo a lo largo de la vida de forma simbólica.

Para referirnos al nacimiento psicológico del infante humano, por *separación* se entiende un logro intrapsíquico que refiere a un sentimiento de separación de la fusión simbiótica⁸ con la madre – o quien(es) cumple(n) este rol - pero además de estar físicamente separado de alguien, la separación refiere a distinguir la instancia del *self* – *sí mismo* - como algo distinto de las representaciones del mundo objetual⁹ y por *individuación* se entienden los logros que va consiguiendo el infante para obtener sus características individuales. El proceso de separación-individuación en el infante desde el carácter evolutivo y psicofísico de la teoría de Margaret Mahler, se establece en las siguientes fases:

1. *Fase autística normal*, en esta etapa el infante está desconectado del mundo exterior en un estado constante de semi-sueño y de semi-vigilia, donde se encuentra protegido por una barrera ante los estímulos. Para adaptarse al mundo y satisfacer sus necesidades, necesita de un *yo auxiliar* (madre). Aquí se desarrolla el narcisismo primario, a partir de la sensación de que la satisfacción de sus necesidades proviene de su interior y no de un sostén materno que le satisface (Ronchi, 2016, pp. 12-15).

2. *Fase simbiótica normal*, de poco en poco se disminuye la barrera contra la percepción del mundo exterior y sigue necesitando la madre como *yo auxiliar* ya que aún no tiene funciones de autoconservación, pues el infante aún no puede diferenciar lo externo con lo interno y forma una unión máxima con la madre, sintiendo la madre como una extensión de su propio cuerpo. (Ibid. 2016, pp. 16-18)

⁸ Según el *diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y otros, el término simbiosis se refiere a un estado intrapsíquico en donde no ha ocurrido la diferenciación entre el *sí mismo* y la madre, sin referirse necesariamente a la presencia de la madre, sino que puede basarse en una imagen primitiva.

⁹ Los objetos se refieren en psicoanálisis a la persona, animal o cosa por la que la libido logra su satisfacción, es decir, son figuras significantes en la historia del sujeto por el vínculo conformado. El objeto puede ser real, externo, o fantaseado. El concepto de relación objetual se utiliza en el psicoanálisis para denominar la manera de relacionarse un sujeto con su mundo, siendo esta relación el resultado de la forma en que está estructurada su personalidad.

3. *Fase de separación-individuación*, esta fase contiene otras subfases y marcan el desarrollo a partir del logro en las fases anteriores. Aquí el infante logra diferenciar a su madre como alguien especial que abastece sus necesidades de alimento y de afecto. Gracias a sus habilidades psicomotoras, el niño empieza a separarse de la madre, al principio lento y con miedo, para después de forma muy decidida se permita descubrir su nuevo mundo (Ibid. 2016, pp. 19-20).

Todo lo anterior dentro un desarrollo ideal, en tanto la madre logre asumirse en este rol de sostén. La noción de Donald Winnicott sobre “la madre suficientemente buena” adquiere valor, ya que debe propiciar un acercamiento y al mismo tiempo una distancia óptima para el desarrollo del infante (Mitchell & Black, 1995, p. 207). Es por eso que la consecución de la identidad psicológica es un logro de la matriz relacional, en un primer momento la madre se priva de sus propias necesidades para sostener *la fase autista y simbiótica* del bebé y posterior a ello, para llegar a *la fase de separación – individuación*, la madre retorna a atender las necesidades de su propio *sí mismo*. Movimiento que le permite al bebé tomar distancia y dejarle descubrir su propio mundo. Esta es una explicación de cómo la consecución del logro psicológico se da en doble vía, pues la madre también, simbólicamente, vive un nuevo nacimiento de su *sí mismo*. A continuación, las subfases de la fase de separación – individuación:

3.1 *Subfase de diferenciación*, el infante desarrolla su imagen corporal realizando un lazo simbólico con la madre, ya no necesariamente esta madre tiene que estar presente. La sonrisa social es un gran indicativo de esta fase, donde las percepciones internas del niño se conjugan con las percepciones que vienen del exterior. Aparece una conciencia del cuerpo y la ruptura del cascarón refiere al momento en que el infante sale de su *órbita simbiótica* y se expande paulatinamente por medio de la actividad perceptual dirigiéndose hacia el exterior (Ronchi, 2016, pp. 21 - 24). Los *objetos transicionales* a los que Winnicott se ha referido, junto con la capacidad de juego del infante como logros simbólicos, entran a darle experiencias significativas y afectivas al infante, como se las suministraba la madre, es decir, empieza a encontrar en el mundo objetos maternos y cuidadores (Mitchell & Black, 1995, p. 209 - 212).

3.2 *Subfase de ejercitación*, el ejercicio locomotriz del acto de caminar, empieza a desarrollar en el infante pasos hacia su independencia psicológica, lo cual lleva a tener una visión más ampliada de la realidad. En un vínculo psicocorporal, empieza a desarrollar el máximo de la individualidad humana, donde descubre nuevas perspectivas, placeres y también frustraciones inesperadas y

cambiantes. Obsérvese la importancia que tiene la marcha para el desarrollo emocional del infante, puesto que somos una unidad psicofísica, los logros psicológicos se manifiestan en las maneras de usar el cuerpo, en este caso, la marcha permite al infante un aumento en descubrimiento de la prueba de la realidad y determina un primer paso hacia la formación de la identidad (Ibid. 2016, pp. 25- 27).

3.3 Subfase de acercamiento, esta fase habla de la inteligencia de las representaciones que culmina con el juego simbólico y el lenguaje del ser humano. Por medio de la ruptura del cascarón y el desarrollo de la marcha, llega a constituir una entidad individual separada. También se resalta, que la separación física con la madre lleva a un aumento de la ansiedad de separación que lleva a vivenciar el temor a la pérdida del objeto. Esto se nota especialmente cuando el infante presenta constante interés en saber dónde se encuentra la madre, por lo tanto, el hecho de reabastecerse con la figura de la madre o con *experiencias transicionales*¹⁰ son propicias para disminuir la ansiedad por separación. Aquí aparece la noción de reabastecerse o reacerarse, donde el infante observa la madre como un yo diferenciado y comienza a constituir sus propios deseos. “Esta fase se vive con ambigüedad o una típica indecisión ya que quiere sentirse omnipotente, individual, pero al mismo tiempo sabe que necesita de la madre” (Ronchi, 2016, p. 30) – o posteriormente de los otros para poder desarrollarse en el mundo.

Por último, *3.4 la consolidación de la individualidad y los comienzos de la constancia objetal emocional*, en esta última fase, se consolidan los logros que el infante adquirió en las etapas anteriores. En cuanto al *sí mismo*, hay una estructuración de alcance del yo, aquí se empieza a tener un sentimiento de entidad, como los límites del yo, el mundo externo, el mundo interno, las experiencias transicionales o creativas y el establecimiento de una identidad sexual (Ibid. 2016, pp. 31-33). Es el inicio de la configuración de un camino hacia la adultez, donde la figura de la madre empieza a ser reemplazada por otros adultos y otras experiencias constitutivas del yo en relación a otros.

¹⁰ La transición se refiere a los diferentes modos de organizar la experiencia, más allá del vínculo construido con la madre, se construye un vínculo con el *sí mismo*, donde opera la imaginación. “El objeto de transición del niño, como el osito de peluche, representa para el niño a la madre y le permite mantener un lazo imaginario con la madre a medida que ella se separa gradualmente” (Mitchell & Black, 1995, p. 211). En su desarrollo posterior, Winnicott refiere a la experiencia transicional como un área protegida del *sí mismo*, más allá de los estatutos del mundo exterior, pero creando puentes con el desde su imaginación y creatividad, de allí se podría devenir la experiencia creativa y la capacidad del sujeto de crear arte y cultura.

Esta experiencia del nacimiento biológico a un nacimiento psicológico, asume la totalidad psicofísica del humano, donde luego como adultos seguimos vivenciando procesos de separación-individuación en relación a otros vínculos con personas, animales, objetos o sucesos.

El nacimiento psicológico del infante humano, se da en un proceso de separación-individuación con unos tiempos estimados de inicio y de culminación determinados en las etapas del desarrollo. Gracias a los estudios de observación realizados por Mahler y Winnicott a infantes y a la relación con sus madres, se fue determinando que incluso viéndose desde la misma matriz relacional de la psicología psicoanalítica, estos procesos de separación-individuación se van a presentar a lo largo de la experiencia humana de formas más complejas y elaboradas, en tanto que, “cada explicación del modelo relacional describe pasiones que caracterizan los deseos y temores de las personas de todas las edades” (Mitchell, 1988/1993, p. 159) independientemente de la temporalidad. Recuérdese que se sigue sosteniendo la hipótesis de que el inconsciente es atemporal y la naturaleza del humano es social de relaciones primarias y luego fundamentales con otros.

Una de las contribuciones más duraderas de Freud fue su descubrimiento de la continuidad de la experiencia entre la experiencia de la niñez y la psicología del adulto; los ecos de los significados de la psicodinámica y las luchas de la vida posterior llegan a las primeras fases del ciclo vital. Según la teoría clásica, el pasado vive en el presente debido a los impulsos sexuales infantiles y agresivos que dominan a la niñez; la parte animal del self sigue alimentando y formando la base de la motivación del adulto (...) en realidad, para Freud no hay diferencia entre cómo son las cosas y cómo llegaron a ser así, porque el tiempo psicológico se acomoda en capas: lo maduro es una versión disfrazada de lo infantil (...) en el modelo relacional, la continuidad del desarrollo es como un reflejo de similitudes en los tipos de problemas con los que luchamos en todos los momentos del ciclo vital (...) Las primeras experiencias no tienen significado porque constituyen los restos estructurales que permanecen fijos, sino porque constituyen la primera representación de esquemas de estructura familiar y de interacciones que se repiten una y otra vez en diferentes formas y en diferentes fases del desarrollo (...) los restos del pasado no excluyen al presente; proporcionan maneras de negociarlo. (Mitchell, 1988/1993, pp. 175 - 176)

Así y todo, después de este viaje explicativo por la teoría de la separación – individuación y la noción de la matriz relacional, para el presente proyecto que apunta a la creación en danza desde la actitud simbólica, esta teoría psicoevolutiva, orientará el desarrollo de los módulos de

contenido dentro del laboratorio, como contenido explícito y epistemológico de la psicología en diálogo con el ejercicio creativo en la danza y en artes afines al movimiento. Por esta razón, tomaré lo que considero esencial de cada una de las fases del proceso psicoevolutivo del infante en camino a la adultez, desde un lenguaje simbólico y poético, asociado con la noción de metamorfosis. Esta decisión también se conecta con la necesidad de encaminar, además del desarrollo teórico y metodológico dentro del laboratorio, las producciones creativas dentro del mismo, que de forma implícita y estética narrarán la teoría del desarrollo psicoevolutivo, a través de la actitud simbólica, y atravesado por la experiencia personal y significativa de cada persona participante dentro del laboratorio. Antes de ello, daré lugar a la noción de metamorfosis.

La Metamorfosis

Retornando a un lenguaje más poético y sensible, para enlazar las coordenadas de la asociación entre el proceso del desarrollo psicoevolutivo del ser humano con la noción de metamorfosis, volveré a la noción de la palabra psique. Esta, en su raíz griega, proviene del verbo “soplar” acción vinculada con el ánimo, el aliento y el alma, ya que para los griegos el alma o el aliento, era aquello que se desprendía después de la muerte del cuerpo. Además, la palabra griega psique contiene la letra psi (Ψ) que denota las alas de una mariposa, insecto que por su transformación se ha asociado cultural e históricamente con la idea de metamorfosis, la cual, según la etimología refiere a una transformación más allá de su forma inicial. Solo este paso por la etimología de las palabras, ya refiere a la vinculación que aquí se pretende entre el desarrollo psicoevolutivo y el logro de la individuación asociada con la metamorfosis.

Dicho proceso de nacimiento psicológico a través de las fases de separación – individuación¹¹, se dan a lo largo de nuestras vidas psicoemocionales, como un vestigio o recuerdo de lo que nuestros cuerpos vivenciaron en cada fase de simbiosis, separación y diferenciación con nuestro núcleo sostenedor primario. Quizás el nacimiento y posteriormente la individuación no son tan sólo logros

¹¹ Aunque no se menciona en el apartado anterior porque pertenecen a líneas epistémicas diferentes, para Jung, la individuación es: el proceso por el que se constituye y singulariza el individuo, y en particular el proceso por el que se desarrolla el individuo psicológico como una entidad diferente de lo general, de la psicología colectiva. La individuación es, por ello, un proceso de diferenciación, cuya meta es el desarrollo de la personalidad individual (Tipos Psicológico, 2013, §744).

identitarios fijos, sino más bien, una serie de mutaciones que nos acompañan a lo largo de la vida, una metamorfosis constante.

Desde la mirada poética del filósofo italiano Emanuele Coccia (2021), la *Metamorfosis* expresada en su libro que lleva ese mismo título, refiere a un destino como seres vivientes, que está asociada a la noción de nacimiento de la filósofa Hannah Arendt (1989) quién señala que “solo el hombre puede nacer de verdad, pues solo él es capaz del inicio y de la acción” (p.29). En palabras de Coccia “haber nacido significa no ser sino una reconfiguración, una metamorfosis de otra cosa. Haber nacido, es decir, ser la naturaleza, significa tener que construir, tener que edificar el propio cuerpo a partir de la Tierra” (Coccia, 2021. p. 20).

El autor refiere al nacimiento no a un único momento, sino a un proceso continuo, donde “este acto no se termina con el parto y el nacimiento: la metamorfosis nunca tiene término” y lo lleva a un estado de movimiento constante. Además, la metamorfosis en relación a la dimensión humana de la psique es “La multiplicación de los cuerpos y de los yoes —eso que llamamos «nacimiento»— es, ante todo, un proceso de transformación de los cuerpos existentes (...) El yo es siempre un diferencial” (p. 17 - 33). Es por tanto que, la noción de metamorfosis desde este punto de vista, es la condición que obliga a incubar lo otro en uno mismo, sin ser del todo uno mismo y sin confundirse ni fundirse por completo en otro, noción que recuerda a la matriz relacional y al vínculo madre-hijo explicado en el apartado anterior.

En esa relación de constante devenir, la acción de natividad para Coccia (2021) refiere a que “todo nacimiento es a la vez una forma de divinización, de transmisión de la sustancia divina, pero también y sobre todo de metamorfosis de los dioses” (p. 30) donde la creación divina se manifiesta en cada viviente, en una noción teológica que recuerda la cosmogonía de los mitos.

Ahora bien, después de esta breve introducción a través de las nociones de nacimiento, la relación con otros y la constante asociación con la metamorfosis desde Coccia (2021), daré lugar al marco teórico y explicativo de cada módulo de contenido a desarrollar metodológicamente dentro del laboratorio, donde se continuará la conversación según cada título, desde un lugar teórico, simbólico y poético, entre la *Metamorfosis* de Coccia y los conceptos de los estadios psicoevolutivos del desarrollo humano de la psicología psicoanalítica y otras nociones psicoanalíticas. A continuación, la exposición conceptual de cada módulo.

Módulo 1: La Simbiosis, un registro de nacimiento

El nacimiento para Emanuele Coccia hace de la metamorfosis, un destino.

Haber nacido significa que somos un pedazo de este mundo: coincidimos formal y materialmente con Gaia, su cuerpo, su carne, su respiración. Esta coincidencia es algo más extraño y complejo que una simple inclusión topológica de la Tierra en nuestro cuerpo. Somos ciertamente un pedazo de este mundo pero un pedazo cuya forma tuvimos que cambiar (...) Nos apropiamos de los cuerpos y las vidas de nuestros padres y modificamos su curso: su ADN, su yo, su sonrisa, su voz, su acento, están corrompidos y como ebrios en nuestro cuerpo (Coccia, 2021 p. 47)

La coincidencia con el cuerpo de Gaia que señala Coccia, conversa con la noción de *simbiosis* con la figura materna de la matriz relacional del psicoanálisis, la cual se opone a toda diferenciación. Una masa amorfa donde no reside la individualidad, donde no hay mío ni tuyo, sino nuestro.

La simbiosis en su indiferenciación, me lleva a evocar lo que existía antes de Gaia (Madre Tierra), el caos. Para la mitología clásica griega, del caos emerge Gaia, quién desprende la vida en la tierra, es decir, la diferencia aun partiendo de ella, puesto que pudo crear vida incluso sin la necesidad de un otro. De ella devinieron sus primeros hijos: Urano, la personificación del cielo; Pontos, la personificación del mar y Ourea, la personificación de las montañas. Posterior a ello junto con Urano, dio a luz a Cronos y Rea, quienes luego le dieron vida al resto de diosas y dioses del Olimpo. Como señala Coccia: “Dar nacimiento significa entonces dejar que la Tierra pase en el cuerpo de uno para llevarlo a otra parte. Todo parto es una continuación de la tectónica de las placas, del movimiento que permite a Gaia cambiar su lugar” (Ibid. 2021. p. 38)

El nacimiento como un emerger de la simbiosis, se devela en muchas instancias de la vida, como bien lo sitúa Coccia, pero en este caso, haré especial foco en la simbiosis madre - hijo(a) ya que psicofisiológicamente, es gracias a esa simbiosis materna como logramos sobrevivir. Según el diccionario de psicoanálisis de Laplanche y otros (1998), el término simbiosis se refiere a un estado intrapsíquico, en donde no ha ocurrido la diferenciación entre el *sí mismo* y la madre, donde el bebé aún no puede diferenciar lo externo o lo interno formando una unión máxima con la madre y el

contacto con la madre le ayudará a ir conociendo el mundo exterior. Esta simbiosis también se orienta a un nacimiento orgánico, el cual se podría nombrar como un primer nacimiento.

Ahora bien, “si este nacimiento se despegas de la naturaleza, también se despegas de la maternidad: hay una desposesión recíproca de madre e hijo a la vez fisiológica y metafísica. La madre se encuentra en adoración frente al niño” (Ibid. 2021, p, 40). Esto nos advierte la teología cristiana en la relación de María con su hijo, pero más allá de idolatrar una imagen normalmente relativa al género femenino, desprenderé el hecho de la simbiosis de la cual emerge todo nacimiento, donde sobrevivimos gracias a la simbiosis y a ese sostén físico.

El psicoanalista John Bowlby en su teoría de los apegos señala que: “Para que el infante sobreviva, es necesaria la proximidad más o menos constante de la madre (...) La madre no tiene que hacer mucho para ganarse su lugar de satisfacer las necesidades del infante, solo tiene que estar ahí” (Mitchell, 1993. p. 34). Es necesario entonces, siguiendo a Winnicott, “una madre suficientemente buena” y con esto nos referimos a la medida justa y necesaria para que la función materna propicie un *holding* (sostén afectivo) como el apego afectivo primario del bebé y un *handling* (sostén físico y/o manipulación manual) como el cuidado físico que le permite desarrollar una conciencia de su propio cuerpo. Es decir, “Soy gracias al abrazo que me sostuvo” y a que alguien supo leer mis “reacciones instintivas necesarias para sobrevivir: mamar, sonreír, agarrar, llorar y seguir” (Ibid. 1993. p. 34). Por lo tanto, en la simbiosis con el universo materno, alucino con el vientre del que me desprendieron, cuando flotando en el líquido amniótico me fueron satisfechas mis necesidades.

Devenimos de otros cuerpos, y aunque desde la lectura psicoanalítica he hecho un fuerte hincapié en la figura materna, se necesitan de mínimo dos cuerpos en proceso de metamorfosis, para dar lugar a mínimo un individuo. Al respecto expresa Coccia:

Nuestra vida comenzó por un acto de metamorfosis de la vida de otro. Ser hijas o hijos - es decir, haber nacido - significa sobre todo esto: Estar obligados a convertirnos en agentes de metamorfosis de los cuerpos del prójimo -el de los padres y el del mundo-. Este acto no se termina con el parto y el nacimiento: La metamorfosis nunca tiene término. El yo es siempre un diferencial (Ibid, 2021. p. 48)

Es por ello que, la simbiosis es la marca psicocorporal de haber tenido un nacimiento tanto orgánico como una serie de nacimientos psicológicos. Es por eso que la simbiosis es un registro de nacimiento. En síntesis, podríamos desprender dos momentos de la simbiosis: por un lado, una

simbiosis fisiológica donde el bebé reside dentro del cuerpo que lo gesta y se asemeja a la cosmovisión del mito de Gaia, pues de ella, se desprende el mundo, y, por otro lado, una simbiosis psicofisiológica que ocurre después del parto, donde otros cuerpos le suministran al bebé un *holding* (Sostén afectivo) y un *handling* (Sostén físico).

Módulo 2: Segundo Nacimiento

Todos llevan consigo, hasta el fin, viscosidades y cáscaras de huevo de un mundo primordial. Alguno no llega jamás a ser hombre, y sigue siendo rana, ardilla u hormiga. Otro es hombre de medio cuerpo arriba, y el resto, pez. Pero cada uno es un impulso de la Naturaleza hacia el hombre. Todos tenemos orígenes comunes: las madres; todos nosotros venimos de la misma sima, pero cada uno —tentativa e impulso desde lo hondo— tiende a su propio fin. Podemos comprendernos unos a otros, pero sólo a sí mismo puede interpretarse cada uno.
(Hermann Hesse en Demian, 1967)

En correspondencia con el módulo anterior, la simbiosis es una masa amorfa donde no reside la individualidad, donde no hay mío ni tuyo, sino nuestro, por lo tanto, la simbiosis se opone entonces a toda diferenciación, pero es gracias a esa simbiosis maternal como logramos sobrevivir. Esto refiere a un nacimiento orgánico que es la antesala para el segundo momento llamado nacimiento psicológico.

En este caso tomaré el concepto del segundo nacimiento, no desde la tipología etaria de Mahler (1975), sino desde su carácter simbólico y psicológico, para referirme al segundo nacimiento que se da en la adolescencia. Una de las primeras etapas de nuestra vida, se dieron gracias a los significados compartidos por nuestro primer proceso de socialización, el cual se da principalmente con nuestra familia y todo su sistema de valores. Luego, en la adolescencia se da un segundo nacimiento marcado por el encuentro con pares, nuevos referentes de adultos y un mundo que se expande en el espacio de la escuela, el barrio y los lugares de esparcimiento.

Esta etapa corresponde a la transición entre la edad infantil y la pubertad. Este segundo nacimiento, cuenta con una consciencia del cuerpo que no se tenía en la etapa de bebés. Marca un importante

desarrollo de la personalidad, donde somos testigos y productores de nuestra propia transformación: la menarquia, el vello púbico, el cambio de voz y de estatura y el descubrimiento del mundo sensible y emocional. Todo proceso evolutivo, para su cambio, refiere a un momento crítico, asociado a una metamorfosis. En el capítulo “Dar nacimiento o la migración de la vida” Coccia reflexiona:

Desde este punto de vista, el nacimiento es un proceso de migración: parir significa dejar migrar la vida, la respiración, el yo, hacia otro lugar y hacia otro cuerpo. Ser madre o padre significa saber migrar de cuerpo en cuerpo, dejar migrar ese que llegó a nosotros de otra parte hacia otros destinos y otras formas de vida. Todo yo es un migrante y ese yo divino jamás podrá identificarse a una sola de sus identidades (Coccia, 2021, p. 38)

La gama de nuestra identidad se amplía en la adolescencia, desde lo aprehendido en la primera infancia, hasta las nuevas informaciones provenientes del núcleo exterior. Este segundo nacimiento simbólico y psicocorporal, encamina hacia la *individuación* y el nacimiento como un continuum, se abre como “lugar donde trabajo e imaginación, fuerza y conciencia, esfuerzo psíquico y esfuerzo físico” se reúnen y lo hacen de nuevo de forma diferente. En tanto que, como seres vivientes somos capaces de dar nacimiento “devenir madres” no sólo de hijos físicos, sino, en tanto “podemos manejar el mundo, transformarlo, hacer participar al mundo de este impulso metamórfico que llamamos vida. El nacimiento, el trabajo de mediación de una forma a otra en que la vida se encarna”. (Coccia, 2021, p.38)

Un cuerpo que adolesce está en estado constante de mutación, desde un cuerpo en su verdad biológica hasta un cuerpo simbolizado en su identidad, donde los ritos de paso que marcan la sociedad permiten su tránsito o su disenso.

Para un nacimiento psicológico se requiere de un segundo nacimiento, un parto propio, capaz de hacernos desprender simbólicamente del abrazo materno y ver el mundo más allá de sus ojos. Este segundo nacimiento en un cuerpo que adolesce, resulta dar los primeros albores de la adultez, en el encuentro con el mundo, visto por los propios ojos.

Módulo 3: La otredad que me altera

Me miras, de cerca me miras, cada vez más cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde el aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio.

(Julio Cortázar en Rayuela, 1994)

Después de un segundo nacimiento, del acceso a un nuevo cuerpo que adolesce, su memoria se hace presente en el momento en que me encuentro con un otro que interpela mi *sí mismo*, así, se da paso al módulo 3, la otredad que me altera, como un posible acceso a la adultez o una integración de todo lo vivido o quizás, un deseo en el amor romántico, por retornar a la simbiosis de la que devenimos.

Siempre necesitamos de otro para existir, que seamos o no conscientes de eso, marca la diferencia, y con eso otro, Coccia (2021) sugiere que todo lo otro, es todo lo viviente, “todo proviene de otros cuerpos, de otros lugares, de otros tiempos. Los seres vivos no cesan de intercambiarse materia, ideas, formas, y de disponer sus cuerpos y sus mentes a partir de los demás” (p. 113)

En este tercer y último módulo, se marca el final del proceso psicoevolutivo del laboratorio y surgen sus productos creativos. Pero desde una realidad poética, es un retorno al inicio, cual si de una serpiente que se come su propia cola se tratara, y ese inicio, es el retorno al otro, siendo otro pero el mismo, hablo de la otredad que por ser otra se hace imposible, aunque se anhele, en un retorno a la simbiosis primigenia, pues nos intentamos acercar de nuevo a esa madre simbiotizada y ya simbolizada en los amores que le siguen (Mitchell, 1988/1993).

Posiblemente en la adultez, hemos estado desarrollando la capacidad de internalizar los cuidados maternos, en la nutrición, el cuidado, los hábitos diarios. Pero se nos pone en primer plano el otro, como otredad que va más allá de la propia experiencia y que siempre ha estado, pero que esta vez es visto. Al hablar de otredad Baz (2009) alude a,

La potencia de relación, de enlace y de expansión subjetiva; aludimos con este término tanto a la disponibilidad psíquica de alojar a otros que aún no forman parte de la propia

experiencia, como al posicionamiento, el diálogo y el juego ante lo otro, lo inasible que compromete al propio ser. La otredad se sostiene en el reconocimiento de algo más allá del yo, algo desconocido que, no obstante, puede afectarme y conmoverme, y ante lo cual debo dar una respuesta. La importancia de resaltar la idea de otredad como potencia, como producción de subjetividad, es su implicación con las ideas de comunidad y de ética, las que se expresarían como hospitalidad y responsabilidad. (p. 15)

Con la otredad existe de forma implícita toda vinculación solo por el hecho de cohabitar. Si bien, volcaré la dimensión del otro como “misterio que me interpela” (Baz, 2009, p. 16) en la relación con el amor romántico, ya que es en este tipo de vínculo donde más se manifiesta el puje de fuerzas por intentar retornar a las delicias omnipotentes de la simbiosis y al mismo tiempo, como ese deseo de manifestarse en independencia e individualidad. Puje de fuerzas que coexiste con la razón sensible de que “sólo con el otro y desde el otro me convierto en mí mismo” (Ibid. 2009, p. 16).

En el caso del amor, su fuerza se presenta como un acto violento, capaz de romper toda mismidad, en su aparecer que transforma al implicado o a los implicados, “su fuerza inusitada puede llevar al amante a adoptar conductas que en otras ocasiones no hubiera realizado” (Benedicto, 2015, p.7) llegando a romper con aquello que se reconocía en *sí mismo*, transformando toda cotidianidad. Y es que el amor sea este correspondido o no, “no existe sino en referencia a un objeto, es decir, a alguien que lo recibe como ofrenda” (p.4) y en eso existe una de las mayores muestras de la otredad que nos altera y en el deseo del que ama reside la aspiración por “hacer suyo el objeto de su amor, penetrarlo de tal manera” (p.6) como rastros de un estado simbiótico maternal, un idilio imposible, porque como fenómeno humano “está llamado a ser finito, temporal y constantemente insatisfecho; aunque, desde luego, esté construido de instantes tan magníficos que podríamos apostar la vida por sólo uno de ellos” (Ibid. 2015, p.5). El amor es el lugar donde se intenta retornar a las delicias de una simbiosis, de un saberse indiferenciado en otro que me sustenta, un ideal imposible.

Aunque la dimensión de la otredad no sólo cobra relevancia en el amor romántico, aludo a que quizás, nunca nos desprendamos del otro, incluso estando en soledad. Pues aun estando en soledad, sin la presencia de otros, seguimos en relación a otros, sea por oposición o por notable consideración. Al escribir una carta, al ejecutar una danza, o incluso en el acto cotidiano, hay una referencia al otro, porque en algún momento, hubo un otro que nos enseñó, nos interpeló o nos demostró.

A modo de conclusión y de síntesis con los módulos anteriores, Donald Winnicott (1958) señala una preciosa ambigüedad como logro identitario de la adultez y la individuación, pues también se puede estar a solas en compañía de otros, frase que sintetiza la capacidad de mantener el *sí mismo*, inclusive, compartiéndose con otros. Logro identitario que es constituido por las experiencias transicionales - mencionadas en la teoría explicativa – pues, aprendemos a estar a solas gracias a unas figuras significativas que nos dejaron estar a solas. Incluso a solas la otredad me altera.

Ahora bien, después de este paso por los desarrollos conceptuales divididos en dos partes, a continuación, daré lugar al apartado metodológico donde los conceptos cobran vida, cuerpo y movimiento en un encuentro dialógico multidisciplinar y transdisciplinario.

METODOLOGÍA

Tipo de Investigación: Sobre la Investigación Cualitativa

El propósito mayor de la investigación cualitativa es encontrar un estado coherente entre la visión del mundo del investigador y su problema de investigación, resalta Rivas (2015) en su acercamiento hacia la investigación cualitativa. Esta propuesta al pertenecer al campo de las humanidades y más específicamente, las artes, se desarrolla a la luz de la investigación cualitativa, debido a que pretende identificar nuestros modos de funcionamiento como sujetos del conocimiento sensible. Es por ello que, se deben tener en cuenta:

Tres actividades con orientación genérica e interconectadas entre sí, que definen el proceso de investigación cualitativa y cubren un amplio espectro de etiquetas como teoría, análisis, ontología, epistemología, metodología, entre otras. Detrás de estos términos se encuentra la biografía personal del investigador, quien habla desde una perspectiva particular de clase, género, raza, cultura y etnia. Desde este posicionamiento multicultural y de género, el investigador vuelve su mirada sobre el mundo con un conjunto de ideas, un cierto marco (la teoría, la ontología) que especifica una serie de interrogantes (la epistemología), que examina de un modo específico (la metodología, el análisis). Es decir que el investigador “recaba el material empírico relacionado con el problema, y luego produce un análisis y escritura sobre el material”. (Denzin & Lincoln, 2012).

Por lo tanto, no sólo es una investigación académica, sino que además se presenta como lugar de enunciación poética y compleja, desde mi visión de mundo como psicóloga, docente y artista en danza. Me enuncio dándole lugar a lo evidente: “Este tipo de investigación se soporta en la utilización de múltiples métodos que se preocupan por rescatar la importancia de los distintos participantes de la investigación, siendo el investigador el protagonista del proceso de indagación” (Rivas, 2015, p. 3) interesándose por contextualizar y darle lugar a lo emergente durante su desarrollo.

Al tener un valor cualitativo, es interpretativa y en constante construcción, llevando a tener “una perspectiva holística y compleja del mundo social”, donde sujeto investigador y aquello investigado se entrelazan, generando “una reflexión sistemática (...) sensible frente a su propia biografía e identidad social y la manera como esto influye en su trabajo” (Rivas, 2015, p. 3) generando una aproximación ampliamente interpretativa y de matices complejos.

Sobre el paradigma Hermenéutico – Fenomenológico

El paradigma epistemológico como panorama general del presente proyecto, es el interpretativo: hermenéutico – fenomenológico. Por paradigma, siguiendo a (Guba & Lincoln, 1994, p.108) se va a entender el conjunto de creencias o visiones del mundo que tiene la persona investigadora en determinado proyecto o pregunta investigadora, que va a responder a: una pregunta ontológica, ¿Cuál es la forma de esa realidad?, una pregunta epistemológica ¿qué de esa realidad es susceptible de ser conocido? y una pregunta metodológica ¿cómo se conoce esa realidad?

En este caso, el paradigma hermenéutico – fenomenológico, sustenta tanto el modelo psicológico del psicoanálisis relacional, como las nociones de cuerpo desde la filosofía y la noción de metamorfosis de Coccia y por supuesto, las nociones de arte, creación y danza expuestas en el desarrollo conceptual del presente proyecto. Además, el paradigma hermenéutico – fenomenológico, sustenta el desarrollo del laboratorio, en tanto que, se detiene en la experiencia y no presupone el mundo más allá de la misma, “la fenomenología radica en comprender y hablar de la realidad desde la experiencia de la realidad” (San Martín, 1986 p. 9). Es así que, lo emergido

dentro del laboratorio se torna susceptible para la reflexión y la evaluación de la praxis y las teorías que se sustentan a sí mismas. Desde el paradigma interpretativo, se comprende a partir de la experiencia subjetiva como participante del mundo y en este caso, como sujetos generadores de conocimiento sensible. En otras palabras, “se considera al mundo como un proceso social emergente creado por los individuos y su realidad social como una red de supuestos y significados compartidos intersubjetivamente” (Rivas, 2015, p. 7). Es por ello que es la sombrilla que ampara la ontología, la epistemología y la metodología del presente proyecto.

Sobre lo multi y transdisciplinar en el encuentro entre psicología, filosofía y creación en danza

Siguiendo a (Nicolescu, 1996) lo multidisciplinar no altera los campos y objetos de estudio disciplinarios, ni el arsenal metodológico, sino que junta varias disciplinas para proyectar una visión sobre un campo determinado. Esto sucede en el presente proyecto, al tomar sobre la matriz relacional de la psicología psicoanalítica, relacionada con la metamorfosis de Coccia, junto con las nociones afines a la creación en danza. Siguiendo a (Morin, 1999), este proyecto es además transdisciplinar, en tanto que, no se queda solo en la alianza de disciplinas como puntos de vista, sino que trasciende las disciplinas, aspirando a un conocimiento relacional, complejo, en diálogo y revisión permanente, donde las múltiples visiones sobre un objeto tienen lugar para ver la realidad desde un prisma de múltiples caras o niveles. En este caso, se parte de los conceptos psicológicos y filosóficos, la pedagogía y la creación en danza, para derivar hacia la actitud simbólica a tener con la noción de metamorfosis como camino a la individuación, puesta en práctica en la composición y la creación en danza, favorecido por el laboratorio como dispositivo pedagógico.

Enfoque

Sobre la A/R/Tografía

El proyecto articula estratégicamente diferentes enfoques investigativos que alimentan su desarrollo teniendo en cuenta la particularidad multidisciplinar de la misma. Se toma la A/R/Tografía (Irwin, 2013) como enfoque o método investigativo principal por lo que, propone una unificación coherente y equilibrada de los propósitos investigadores, educativos y artísticos, que son naturaleza del presente proyecto. A continuación, una pequeña reseña de su origen, siguiendo a (Marín-Viadel & Roldán, 2019, p. 887) la A/R/Tografía eclosionó en la Universidad de la Columbia Británica y su término fue acuñado por Rita Irwin en 2003. Fue usado públicamente por primera vez en una comunicación/performance titulada: “A/R/T as performative metissage” (A/R/T como mestizaje performativo) realizado por Rita Irwin y Alex de Cosson, los cuales posteriormente publicaron el primer libro sobre este método. Mucho del título que lleva el método, explica su forma de proceder, es así como:

Cada una de las letras de la palabra inglesa ‘art’ [arte] corresponde a la primera letra de tres palabras inglesas ‘artist’ [artista], ‘researcher’ [investigador/a] y ‘teacher’ [profesor/a]. Este acróstico funciona también para ‘arte’ [art], ‘investigación’ [research] y ‘enseñanza’ [teaching], y de hecho se utiliza indistintamente en uno y otro sentido, o bien para referirse a la persona que hace a/r/tografía o bien para la acción a/r/tográfica. Pero el énfasis en la incardinación personal (artista+investigador/a+profesor/a) es importante debido a que conecta con los conceptos de ‘pensamiento encarnado’ [embodied thought] y de ‘actividad situada’ o ‘pensamiento situado’ [situated activity, situated cognition] que afirman que el pensamiento es inseparable de la acción y de los contextos sociales y culturales. La denominación en acróstico, -que recuerda lejanamente los juegos de lenguaje derridianos tan queridos por la posmodernidad-, se ha mantenido en la denominación en español del término inglés (Marín-Viadel & Roldán, 2019, p. 887)

La A/R/Tografía al ligar la práctica investigativa, con la práctica docente y la práctica artística, permite integrar conceptos con estados reflexivos que se plasmaron en la planeación y el desarrollo pedagógico del laboratorio - que más adelante en el diseño metodológico de *EMOVERE LAB, Creación en danza* se expondrán - demostrando como se constituyeron conocimientos complejos y complementarios, transfigurando la práctica artística, en este caso, la creación en danza.

El método A/R/Tográfico, permitió que la configuración de los roles tanto de los participantes como mi lugar de enunciación fueran transformándose, permitiéndome configurar mi lugar de

enunciación como investigadora y artista orientadora; y las personas que hicieron parte del laboratorio como participantes e intérpretes creadores(as). Esta transformación enunciativa la permite A/R/Tografía, al ver que “los proyectos pueden comenzar con una o más preguntas de investigación y en el acto de indagación de vida, se asume que estas preguntas evolucionarán durante el proyecto (...) Así, el proyecto a/r/tográfico a menudo se convierte en un acto de investigación transformador” (Irwin, 2013, pág.108). Esto, además de los marcadores de éxito de llegar a una obra final, permite registrar el proceso como producto en sí mismo, articulando la praxis con la teoría, haciéndole honor al título del proyecto, *Morphosis Creación en Danza*, como ese estado en constante desarrollo y por ende de transformación.

Sobre la Investigación – Creación

La A/R/Tografía es el método de investigación principal del presente proyecto al ser un campo unificador entre el hacer docente, investigativo y artístico, como se mencionó en el apartado anterior. Se toma del método de Investigación Creación algunas nociones y estrategias para la creación artística como categoría emergente de los momentos compositivos del laboratorio, donde una serie de conceptos compartidos con un colectivo de artistas, en este caso, las personas participantes del laboratorio, que pasan a ser, intérpretes creadoras(es), dieron cuenta de “un proceso general compuesto de etapas con las particularidades de los lenguajes, las técnicas y los procedimientos de cada arte” (Montoya, 2018, p.68). Creación artística que en su proceso, permitió el “poder evocador del arte como objeto de investigación creación cuando se pone en evidencia o se demuestra el proceso por el cual como artista se logra que un fenómeno se transponga en obra” (Ibid. 2018, p. 69).

Se tomaron entonces los siguientes momentos de la Investigación Creación: *la etapa preparatoria*, constituida por la descripción de los alcances del proyecto y su marco teórico referencial; *la fase de experimentación*, donde el espacio del laboratorio como concepto viene de la investigación científica, como un dispositivo que permite el ensayo y el error; *el método del referente*, como una búsqueda de inspiración a partir de la relación con algo o alguien que habitualmente pertenece al campo de las artes, en este caso el referente está en las experiencias previas corporales, las técnicas

en danza para la composición especialmente desde la danza contemporánea, las escrituras creativas y los referentes conceptuales desde la psicología psicoanalítica del desarrollo y el concepto filosófico de la metamorfosis de Emanuele Coccia; *el método de la improvisación*, que para este caso surge de la experimentación de movimientos y cualidades corporales específicas, a partir de una serie de conceptos puestos en sensaciones corporales; *el método de creación colectiva* que en algunas instancias tuvo lugar dentro del laboratorio, donde la idea de co-creación está cargada de sentidos que permite la interrelación de ideas comunes (Montoya, 2018. pp, 25-31). Estas estrategias usadas de la Investigación Creación, posibilitaron un estado constante de investigación, es decir, la investigación no como un hecho aislado de la práctica, sino como parte en sí misma de la práctica, en este caso la artística en danza y artes escénicas afines en estado dialógico con los conceptos y estrategias de la psicología psicoanalítica. Los productos creativos dentro del laboratorio, llevan el título de *Morphosis, encontrarse en estado de formación*, en coherencia con lo postulado a lo largo del proyecto.

Técnicas

La principal técnica es conjugar el tipo investigativo de carácter cualitativo, con el enfoque o método de investigación principal, la A/R/Tografía, situándome como investigadora, docente y artista. En la investigación se articulan las nociones expuestas de la psicología psicoanalítica del desarrollo, la noción de metamorfosis de Coccia, junto con las demás nociones sensibles sobre el cuerpo, el arte, la enseñanza, la danza y la creación. En este sentido, surgen entrecruzamientos desde los conceptos teóricos hasta su aplicación metodológica que como docente y artista llevé a cabo dentro del laboratorio *EMOVERE LAB - Creación en Danza* con las personas participantes. Es por ello que todo debate corresponde a un momento teórico y práctico que se traslada a la dimensión interpretativa que permite el paradigma epistemológico: hermenéutico - fenomenológico. En este sentido, las reflexiones suscitadas en los encuentros del laboratorio, sirven de herramienta de actualización del conocimiento y son descritas en la memoria metodológica del presente proyecto. Estas se relacionan con la pregunta por la actitud simbólica en la creación en danza, por el encuentro multi y transdisciplinar entre la psicología, la noción filosófica de metamorfosis y la creación en danza.

Sobre la Investigación Acción Participativa (IAP)

En la ejecución del laboratorio, desde el lugar como docente o artista orientadora en el encuentro con las personas participantes, se tomaron las siguientes técnicas o herramientas de la Investigación Acción Participativa (IAP): *la observación participante, la acción participativa y la evaluación participativa* (Zapata & Rondán, 2016). La *observación participante*, permitió estar en un diagnóstico constante durante los encuentros, esto cumplió un fin de entablar una relación coherente entre la planeación y la ejecución del mismo. *La acción participativa y la observación participante* ofrecen al rol de investigadora, no un estado pasivo durante el fenómeno a estudiar, sino una actitud activa que es necesaria para investigar en artes desde enfoques como el A/R/Tográfico y la Investigación Creación, donde praxis y teoría se entrelazan en el dispositivo pedagógico del laboratorio. La *evaluación participativa*, fue un ejercicio constante durante los cierres de cada encuentro, donde tanto la artista orientadora como las personas participantes, dialogaron sobre lo vivido durante el encuentro, resaltando potencialidades, hallazgos y puntos sobre los cuales reforzar, reevaluar o trabajar. Esta evaluación participativa, permitió el diseño constante de planeaciones futuras, donde además de seguir lo planteado desde el marco conceptual, se atendió a los conceptos e ideas emergentes dentro del laboratorio, como fue el caso de dar un tiempo determinado para el estudio técnico en danza contemporánea. En este caso particular, esto definió la importancia de contar con un momento técnico dentro de la planeación de actividades del laboratorio, razón por la cual se incorporó el término de *taller*, configurando entonces un taller-laboratorio. La metodología de acción de la IAP está diseñada bajo un modelo participativo, es decir, basado en el diálogo, en el intercambio de ideas y saberes. Cabe aclarar que no se está tomando la totalidad del modelo de Investigación Acción Participativa (IAP) sino las tres (3) fases mencionadas, dado que como modelo investigativo la (IAP) propone un ejercicio desjerarquizado del saber donde la investigación y sus resultados pasan a ser una práctica constante en la comunidad en la que se realiza (Martí, 2017), razón que no operó por sus alcances en el presente proyecto.

En función de lo anterior, se ampara el desarrollo de una metodología pedagógica de creación que es propia para el presente proyecto. Esta metodología se desarrolla en formato de laboratorio con el nombre de *EMOVERE LAB - Creación en Danza*, un dispositivo de experimentación, exploración y creación. Esta estrategia metodológica abraza lo mencionado anteriormente, proponiendo una formación y creación en danza desde un carácter multi y transdisciplinar, donde los conceptos del desarrollo de la psicología psicoanalítica, en relación a la metamorfosis como proceso de individuación, configuran los contenidos teóricos para el desarrollo de los tres (3) módulos: 1. *La simbiosis, un registro de nacimiento*. 2. *Segundo nacimiento* y 3. *La otredad que me altera*. Módulos de contenido que, a partir de un carácter artográfico y de investigación creación, se desarrollan estrategias didácticas y pedagógicas de las artes y las ciencias sociales, con el fin de propiciar actitudes simbólicas, tanto en la artista orientadora como en las y los participantes, que se traducen en creación en danza, desde el cuerpo, el espacio y el tiempo.

Estas estrategias didácticas hacen parte de la misma producción experimental y creativa dentro del laboratorio, estrategias que parten de: la psicología analítica con la aplicación de la imaginación activa; las ciencias sociales con su uso de cartografías corporales, que en este caso se tradujeron como corpografías; la literatura y sus estrategias de escritura creativa; el teatro con su tratamiento sobre la interpretación de textos y el trabajo de la voz y por supuesto, la danza desde las estrategias técnicas en danza contemporánea, incluyendo la improvisación, la exploración y la composición para la escena. Planteamientos y herramientas multidisciplinares que llevan a configurar dentro de *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, un proceso pedagógico transdisciplinar con miras hacia lo creativo, que permite los productos creativos en un lenguaje escénico y audiovisual de carácter co-creativo bajo el título *Morphosis, encontrarse en estado de formación*, en coherencia con los postulados teóricos psicoevolutivos de la psicología psicoanalítica y de la noción de metamorfosis (Coccia, 2021).

Siguiendo a Pilar Riaño (2000) el laboratorio o el taller son espacios empíricos de atención y reflexión que tienen lugar en una dinámica relacional, espacial y temporal específica “es decir, en un aquí y un ahora. En estas coordenadas, los participantes adquieren estatus de colectividad y conviene en constituirse como grupo, local y transitorio, durante el lapso de tiempo que dura” (p.146). Para el desarrollo metodológico de *EMOVERE LAB*, hay dos roles funcionando: el de la artista orientadora – con formación en psicología y licenciatura en danza en formación, pero en

este caso resumiremos este rol en artista orientadora - que deriva en directora, curadora y coreógrafa y el de los y las participantes que derivan en intérpretes creadores. Ambos roles constituyen conocimiento, por un lado como artista orientadora llevo conceptos que se desarrollan en cada módulo, los cuales posibilitan la conversación con las y los participantes, y estos últimos configuran un conocimiento a partir de ello, donde los conceptos, desde mi hacer pedagógico, se traducen en estrategias didácticas que se plasman en diversas estrategias - escritura creativa, imaginación activa, corpografías, bitácoras – que se trasladan a movimientos corporales y compositivos tanto individuales como colectivos.

Participantes – Intérpretes Creadoras(es)

Se realizó una invitación directa a personas con intereses por la danza, el movimiento y las artes escénicas, para esto se recurre a una convocatoria en las redes sociales para completar el aforo. Así, se logra formar en un primer momento, un grupo de once (11) participantes y llegando al final del proceso, se consolidan ocho (8) participantes, de las cuales seis (6) se identifican como mujeres cisgénero y dos (2) como varones cisgénero, correspondiendo a un grupo etario entre los 25 y los 36 años de edad. Con respecto a la formación artística y académica, tres (3) de las personas participantes hacen o hicieron parte del pregrado de la Licenciatura en Danza en la presente universidad, dos (2) tienen formación académica en los programas de arte dramático de la Universidad de Antioquia y el Tecnológico de Artes de la Débora Arango, dos (2) tienen formaciones académicas y labores profesionales en áreas de la ingeniería y cuentan con experiencia no formal en diferentes estilos y técnicas de danza y una (1) persona participante además de su formación no formal en la danza y el teatro, se encuentra finalizando su pregrado en psicología.

Planeación y Bitácoras

La planeación y bitácoras tanto como artista orientadora, como las bitácoras de las y los participantes, dieron cuenta del proceso artográfico, donde teoría y praxis se encontraron hacia un fin tanto pedagógico como creativo, guiados por estrategias y formas discursivas para responder a

la pregunta por la actitud simbólica para la creación en danza. Fue por ello que parte del desenvolvimiento de *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, se diseñó en un formato de tabla, con la planeación y la bitácora como artista orientadora para cada encuentro, en la cual se registró: el nombre del módulo; las palabras clave; la temática del día; los objetivos a trabajar; la descripción y el desarrollo de actividades; la socialización y la evaluación del encuentro. En la descripción y el desarrollo de actividades convergieron tanto los dispositivos pedagógicos, psicológicos y creativos para promover, incentivar, cultivar y desarrollar una actitud simbólica, como las diferentes estrategias pedagógicas para la danza, desde el estudio técnico del estilo en danza contemporánea y estrategias de exploración, improvisación y composición en danza. Allí el lenguaje técnico y descriptivo del movimiento, convergió con un discurso más teórico, filosófico y por supuesto psicológico.

Al tener, además, un formato de bitácora, fue posible registrar las reflexiones sobre el hacer docente, psicológico y artístico, los puntos de encuentro y todo el conocimiento sensible y aprehensible generado en el encuentro dialogante entre quienes habitamos el espacio del laboratorio. Así quedó registrado un desarrollo teórico expansivo, práctico y reflexivo; tanto de dimensiones simbólicas que remiten al sí mismo (ontología) como de aquellas más prácticas que ponen en diálogo la forma y el contenido (epistemología y metodología) en este caso, para el pensamiento y la creación en danza.

Las bitácoras de las personas participantes registran de forma expansiva las impresiones sensoriales que marcaron cada encuentro por medio de estrategias usadas dentro del laboratorio, como aquella de escribir casi inmediatamente después de mover el cuerpo, en una alternancia entre escribir y bailar. Este procedimiento propició experiencias de enlace, donde el símbolo danzado se expandió en la escritura y viceversa, generando un correlato guiados por la misma motivación, la actitud simbólica frente a un fenómeno que se presenta.

<i>EMOVERE LAB – Creación en Danza</i>	
Módulo (1, 2, 3):	<i>Título del módulo</i>
Palabras Clave:	<i>De la sesión a desarrollar.</i>
Tema:	<i>Tema a desarrollar</i>
Día:	<i>Fecha</i>

Objetivo:	<i>Objetivos específicos y metodológicos.</i>
Actividades planeadas:	<i>Se enuncian las actividades planeadas previamente.</i>
Descripción de lo sucedido:	<i>Se describe de forma detallada y objetiva el desarrollo de momentos durante el encuentro.</i>
Socialización:	<i>Expresiones y reflexiones finales de la artista orientadora y de los y las participantes.</i>
Evaluación:	<i>Se describen puntos a tener en cuenta para el próximo encuentro.</i>
Registro de Foto y Video	<i>Link donde se encuentran alojados los registros audiovisuales.</i>

Tabla 1. *Bitácora y planeación de las sesiones de la artista orientadora.*

PROPUESTA PEDAGÓGICA Y DE CREACIÓN

La metodología pedagógica de creación *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, se desarrolla en tres (3) momentos, de la siguiente manera: 1. Desarrollo de los tres (3) módulos de contenido, 2. Esbozo, ensamblaje y aproximación a la composición escénica y 3. Producción y posproducción audiovisual del proceso pedagógico y creativo.

Sobre el Diagnóstico Rápido Participativo

Siguiendo las herramientas de la Investigación Acción Participativa (IAP) (Zapata & Rondán, 2016) en los primeros encuentros de *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, se realizó en los dos (2) primeros encuentros, un Diagnóstico Rápido Participativo (DRP) donde se tomó información relativa a los intereses del grupo: Áreas de conocimiento, saber práctico, habilidades psicofísicas, capacidad de introspección, reconocimiento del mundo afectivo y emocional, capacidad para el trabajo en equipo, entre otras. Este DRP se realizó en tres modalidades: 1. En el encuentro grupal y compartir de saberes con la artista orientadora y demás participantes, 2. En el desarrollo del taller para evaluar potencialidades, fortalezas y aspectos a trabajar en el ámbito corporal y psicofísico y

3. En asesorías individuales para identificar aspectos psicológicos relevantes para el desarrollo de los módulos.

La necesidad de realizar las asesorías individuales durante el DRP, respondió a una precaución ética desde mi lugar como psicóloga y artista orientadora, en la cual me valí de las herramientas de ambas profesiones, para identificar y prever posibles detonantes psicoemocionales que pudieran emerger durante el laboratorio. Esto debido a que, pedagógicamente en el desarrollo del laboratorio, planteé para cada módulo una serie de ejercicios que condujeron hacia la pregunta autobiográfica, memorística e íntima, con el fin de promover pedagógicamente durante cada exploración, improvisación y composición en danza, una actitud simbólica propia a la pregunta orientadora del presente proyecto.

Esta asesoría previa al desarrollo de los módulos de contenido, permitió evaluar las herramientas psicoemocionales de cada participante y al mismo tiempo, ofrecer la posibilidad de un espacio de escucha empática, en caso de que esta hubiese sido requerida durante el desenvolvimiento de cada encuentro. El espacio de asesorías individuales, dio apertura a la confianza y a la empatía, además sirvió de encuadre, marcando las limitaciones y posibilidades del laboratorio, en tanto que, *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, no es un espacio propiamente psicoterapéutico, aunque si ofrece una mirada integral sobre la persona participante y posteriormente intérprete-creadora, como sujeto biopsicosocial y trascendente.

Sobre los Módulos de Contenido

Los módulos se desarrollaron según las temáticas de trabajo de la siguiente manera: el primer módulo: *La Simbiosis, Un Registro de Nacimiento*. Se realizó en cuatro (4) encuentros a partir de las siguientes temáticas: *Estado Corporal Anterior; Las Puertas; Composición coreográfica; Contracción y Sostén*. En este primer módulo la estrategia psicológica y pedagógica usada, para aproximar la pregunta por la actitud simbólica para la creación en danza, fue el método de *Imaginación Activa* con el ejercicio que diseñé metodológicamente titulado: el *Estado Corporal Anterior*, el cuál es un ejercicio de visualización que combina el Yoga Nidra o el NSDR (Descanso profundo sin dormir) con la técnica de imaginación activa propuesta por el psicólogo Carl Gustav

Jung, ya explicada en el apartado conceptual del proyecto, con el objetivo de ir hacia un estado corporal anterior o pasado desde las sensaciones corpóreas, hasta la formación de imágenes a través de una narrativa. La guianza se elaboró pasando por la memoria a corto plazo, hasta los recuerdos, sensaciones y la formación de imágenes anteriores a la vivencia presente. En dicha ocasión, se hizo énfasis en los registros adolescentes, infantiles e intrauterinos, con el fin de llevar a vivenciar la simbiosis con el sostén materno, en coherencia con lo postulado en el apartado conceptual del módulo donde en la experiencia inmersiva del *Estado Corporal Anterior*, la ficción y la realidad se combinan creando imaginaciones activas que se tornan en información inspiracional para la creación en danza.

El desarrollo creativo partió de motivos simbólicos compartidos entre las y los participantes, de la vivencia del *Estado Corporal Anterior*, que se tradujeron en sensaciones como: acuoso, acogedor, contráctil, cálido, asfixiante, entre otras. De ellas emergió el producto creativo de este primer módulo, el cual se compone de dos composiciones grupales co-creadas entre artista orientadora e intérpretes creadoras(es) que llevan por título: *Contracción y Sostén*. Durante los encuentros del módulo, la exploración corporal de movimiento partió de la ideokinesis¹², ingresando a un estado de presencia desde la sensación de enraizamiento hasta el movimiento orientado al espacio. Dicha ideokinesis enfatizó en los apoyos de los pies y en el sostén de la cadera, propiciando desplazamientos en nivel alto. Se produjeron una serie de exploraciones en movimiento, desde la apertura de las extremidades corporales hasta la contracción de las mismas, como puertas que se cierran y se abren. Al mismo tiempo, se exploró desde el concepto del *sostén* de Winnicott, generando una manipulación táctil sobre el propio cuerpo en cada contracción. Estas exploraciones de movimiento fueron insumo iniciático para las composiciones grupales las cuales usaron estrategias compositivas en danza como el *canon*, *el unísono*, *el contrapunto* y *el partening*, para expandir el código que lleva por título, *contracción y sostén*.

El segundo módulo: *Segundo nacimiento*, se llevó a cabo en seis (6) encuentros, a partir de las siguientes temáticas: *Ritos de paso*, *Corpografía que adolesce* y *Composición corpográfica*. En este segundo módulo la estrategia pedagógica usada fue la cartografía corporal, nombrada de corpografía. Corpografías es un neologismo que significa cartografía del cuerpo. Para este

¹² La ideokinesis es un enfoque que se usa para estimular cambios posturales y la fluidez del movimiento a través de imágenes guiadas y estructuradas que utilizan metáforas, guiando a la acción en el momento exacto.

dispositivo pedagógico dentro del laboratorio, me basé en considerar al cuerpo como un espesor de lo emocional, lo memorístico, lo social y lo cultural “un territorio donde se entrecruzan el mundo externo y el mundo interno, la fantasía inconsciente y la estructura social (Marquis & Trosman, 2000. p, 26). Para diseñar la corpografía, la temática anterior de *Ritos de paso*, sirvió de base reflexiva para promover la pregunta por los ritos de paso sociales, familiares y personales, vividos durante la etapa transicional entre un cuerpo infantil y un cuerpo adolescente. Así, el núcleo infantil identificado en la corpografía, refirió a aquellos códigos simbólicos que entraron en crisis en el encuentro con un mundo externo a la familia y que representaron al núcleo adolescente, como cultivo de una nueva identidad o de un segundo nacimiento, véase el apartado conceptual del segundo módulo. Esta estrategia corpográfica pasó de ser individual a configurar una corpografía que adolesce en colectivo y permitió bajo dicha temática, aproximar la pregunta por la actitud simbólica para la creación en danza.

El desarrollo creativo tomó de base las corpografías individuales, cual si fueran una partitura de movimientos y cada participante creó una composición individual, a la que se nombró *solo corpográfico*. Las estrategias compositivas para este módulo, fueron tomadas de Lynne Anne Blom y L. Tarin Chaplin (1996) explicadas en la sección *dispositivos coreográficos*, donde se exponen estrategias para manipular un motivo. El resultado creativo del segundo módulo, fue el *solo corpográfico* de cada participante, tanto en el motivo original como en el motivo manipulado.

El tercer y último módulo: *La otredad que me altera*, se realizó en dos (2) encuentros. A partir de las siguientes temáticas: *Escritura creativa* y *Voz, Imagen e Interpretación*. En este tercer módulo la estrategia pedagógica usada fue la lectura de poesía y la escritura creativa, donde se abordó el tema de la otredad desde el amor romántico, donde la experiencia amorosa es dialogante y corporal al mismo tiempo, véase en el apartado conceptual del tercer módulo. En este módulo, así como en los demás, la conversación alrededor de la otredad expandió el código sobre el mismo a partir de los referentes personales, llevándolo a relacionar con la experiencia amorosa, especialmente la romántica. La conversación, la lectura y la escritura, fueron el medio para aproximar la actitud simbólica para la creación en danza, a partir de esta temática. Explicar los modos de la escritura creativa a partir de referentes literarios, fue necesario para expandir la temática y orientar el ejercicio individual de escritura creativa con la premisa por desarrollar un cuento, un poema o una carta con la temática del amor romántico. En el segundo encuentro la estrategia pedagógica fue la

realización de ejercicios de voz y movimiento, tomando de referencia las técnicas de respiración y expresivas del teatro sobre los diferentes apetitos, alto, medio y bajo, de carácter racional, personal/emocional y visceral/animal. Así cada participante interpretó su escrito, usando la voz proyectada en el espacio y al mismo tiempo, tomando el apetito que más le generaba su propio escrito, de forma participativa al observar cada interpretación, como grupo se sugerían imágenes escénicas como posibles acompañantes a modo de coro visual para cada interpretación textual. Este al ser el último módulo de contenido, dio cuenta de una aprehensión de las estrategias pedagógicas llevadas a cabo, logrando reconocer entre las y los participantes, cuáles eran los insumos iniciáticos que pretendieron promover la actitud simbólica frente a cada temática y reconocer cuáles fueron las posibles transformaciones gracias a la actitud simbólica, desde la aprehensión, expansión, limitación o repetición del símbolo, donde el cuerpo es el centro de irradiación de toda creación.

Productos creativos en EMOVERE LAB – Creación en Danza

De cada módulo emergió una serie de productos creativos configurados por cuadros danzados, desarrollando así, un segundo momento del diseño pedagógico y creativo de *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, que corresponde al ensamblaje de los productos creativos desde un escénico hacia un lenguaje audiovisual, titulado: *Morphosis, encontrarse en estado de formación*.

En coherencia con los objetivos de la investigación, el aspecto creativo dentro de *EMOVERE LAB – Creación en Danza* lleva por título *Morphosis*, donde su connotación etimológica viene del griego significando “cambio de forma durante el desarrollo de un organismo”. Sus componentes léxicos son morphe (forma) más el sufijo osis (formación impulso o conversión), refiriendo entonces a, encontrarse en estado de formación. Significado que reúne tanto los postulados psicoevolutivos del desarrollo humano y las nociones de Metamorfosis de Coccia, expuestos en el apartado conceptual y pedagógico abordados durante el proyecto.

Gracias a la interrelación del lenguaje danzado con el lenguaje audiovisual, se genera entonces un producto que da cuenta del proceso de aprendizaje, reflexivo y metodológico dentro del laboratorio por parte de mi lugar como artista orientadora y de las personas participantes, además de los resultados creativos que corresponden con el tejido rizomático teórico, práctico y creativo. Es así

como el video *Morphosis, encontrarse en estado de formación, Psicología y Danza en EMOVERE LAB - Creación en Danza* se configura como una de las entregas del presente proyecto, que da cuenta de los cuerpos en movimiento en un estado constante de formación, a través del impulso, la palabra, la acción y por supuesto la creación en danza.

Guión Dramatúrgico y audiovisual

Para esta ocasión mencionaré aquellas piezas compositivas que se tomaron y que se reflejaron en el producto audiovisual que hace parte del proyecto. A continuación, el guión dramatúrgico de *Morphosis, encontrarse en estado de formación*:

Cuadro 1, que corresponde al desarrollo del módulo 1: *La simbiosis, un registro de nacimiento*.

1. ***Simbiosis sináptica***, una masa de cuerpos indiferenciados, se aproximan generando un núcleo pulsante de naturaleza centrípeta, ascendiendo hasta reconocerse una serie de cuerpos bípedos.
2. ***Contracción***, un grupo de cinco (5) cuerpos, configuran un portal, cual si fuera una vulva o un agujero negro, sus movimientos en *staccato* son orientados por la respiración, en uno de esos *staccatos* expulsan un (1) cuerpo, quedando los cuatro (4) cuerpos formando la gravidez de una mujer.
3. ***Sostén***, un grupo de cuatro (4) cuerpos reciben el cuerpo que fue expulsado. Configuran una danza circular, de características resonantes y encadenadas, se sostienen entre sí, con el cuerpo y la mirada.

Cuadro 2, que corresponde al desarrollo del segundo módulo: *Segundo nacimiento*.

Corpografía 1, una niña y cuatro más, se visten con la ropa que les lanzan, dando cuenta de la primera socialización, juegan, enseñan sus dientes, se peinan el cabello, hasta que llega la adultez.

4. ***Corpografía 2***, un grupo de cinco (5) cuerpos corren por el espacio de forma circular, abren puertas y entran a una dimensión de cero gravedad, donde los recuerdos de infancia se quedan pegados en la piel; solo es un sueño, me vuelvo a despertar.
5. ***Corpografía 3***, un trío sale de una esquina, sus cuerpos se liberan, pero sus pies están pesados por el pantano, se liberan con fuerza a pesar del dolor que ocasionan los callos en los pies. Una de ellas narra un texto que le escribió a sus padres, se sacude el polvo.

6. **Corpografía 4**, manteniendo el mismo trío, ellas se sienten observadas, vuelven las cadenas del inicio, pero algo dentro de ellas se libera al arrastrarse por el piso de forma extasiada, se escuchan gemidos.

Cuadro 3, que corresponde al desarrollo del tercer módulo: *La otredad que me altera*.

7. **Corpografías atadas**, dos cuerpos en diferentes dimensiones, se saben atados por diferentes circunstancias, mientras uno se amarra, la otra se libera, el *staccato* nada soluciona, entre más fuerte, más oprime.
8. **¿Quién te dijo que los animales no amaban?** Dos bestias salen del vientre materno, se encuentran, se observan, se aman, se amalgaman. Intentan retornar a la simbiosis de la cual se originaron.

Cuadro final, composición coreográfica que marca una diferencia entre la masa de cuerpos indiferenciados con una masa de cuerpos que estudian y trabajan, es decir, salen al mundo.

9. **La cumbia del trabajo**, coreografía a partir del tema musical que lleva el mismo nombre compuesto por Lucio Feuillet. Técnica de danza contemporánea, con movimientos de la cumbia colombiana y gesto-acción teatral.

Este guión dramático se conjuga con un plan de rodaje, donde las entrevistas relatan y guían la experiencia dentro de *EMOVERE LAB – Creación en Danza*. Siendo el registro audiovisual, un acercamiento creativo, teórico y reflexivo como insumo creador de *Morphosis, encontrarse en un estado de formación*, desde el encuentro entre psicología y danza a través de la actitud simbólica.

Propuesta de vestuario

Se plantea un ideal de vestuario, sobre el cual se llegan a unas aproximaciones del mismo. Así, se diseñan dos propuestas, la primera se trata de una ropa interior, ajustada al cuerpo con una base color *nude* y sobre la cual se interviene plásticamente con bordados, parches, manchas, entre otros, para dar cuenta del concepto de como la ropa interior lleva las marcas de la menarquía y la oigarquía, como rastros de un cuerpo que adolesce y lleva algunas palabras o acrósticos de frases aprehendidas sobre el propio cuerpo y la propia persona vividas en la primera infancia.

La segunda propuesta de vestuario, se compone de camisetas o pantalones tipo *over size*, que se ponen sobre el primer vestuario. Este vestuario responde a la pregunta ¿Qué sucediera si sólo tuviésemos una única prenda de vestir que nos acompañe en todas las etapas de desarrollo?

También responde a la imagen de un infante usando la ropa de sus adultos cercanos, llevando a registrar poéticamente un cuerpo que permanece en infancia, oculto tras ropas holgadas y cargadas de memorias. Estas propuestas de vestuario se plantean como ideal, ya que el proyecto no contó con recursos económicos de ninguna índole. Por esta razón, el vestuario que se utilizó en esta ocasión, se creó a partir de los insumos con los que cada participante contaba.

Sobre la producción y posproducción audiovisual

El desarrollo de *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, además del rodaje se realizó en las instalaciones del Centro Cultural de la Facultad de Artes. Para la producción audiovisual se realizó un proceso previo de montaje junto con interpretas creadoras(es) del laboratorio, a partir de las condiciones técnicas y espaciales. El diseño de luces, la dirección de cámara y de fotografía estuvo a cargo de Sebastián Rúa, realizador audiovisual y artista del colectivo Pájara Pinta Danza. La dirección, el montaje, la edición y finalización del producto audiovisual estuvo a mi cargo, bajo el sello de mi proyecto artístico Una Danza.

La edición siguió el camino planteado desde el método artográfico, dando cuenta del proceso pedagógico, la generación de conocimiento dentro del laboratorio y sus productos creativos, generándose así, un producto audiovisual de carácter documental y artístico.

Por otro lado, la propuesta sonora fue ensayada previamente durante el montaje pero debido a los recursos técnicos está fue añadida durante el proceso de edición. Así, cada cuadro es acompañado por una atmósfera sonora que da cuenta junto el diseño de luces, el movimiento de cámara y el vestuario de la dramaturgia para la danza en cada cuadro.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

A continuación se presenta el formato de consentimiento informado que fue entregado y diligenciado por cada participante del taller laboratorio.



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
Facultad de Artes

Consentimiento informado

Título del proyecto:

MORPHOSIS CREACIÓN EN DANZA: PSICOLOGÍA Y DANZA, UN ENCUENTRO CON LA ACTITUD SIMBÓLICA PARA LA CREACIÓN EN DANZA.

Identificación de los profesionales responsables de la investigación.

Nombre completo: Dana Isabel Jane Piedrahita

Filiación con la entidad que realizará la investigación: Estudiante y titular de la investigación

Formación académica: Estudiante de la Licenciatura en Danza.

Teléfono celular: 3192313667

Correo electrónico: dana.jane@udea.edu.co

Justificación

El proyecto “Morphosis creación en danza: un encuentro entre la psicología y la danza desde la actitud simbólica”, corresponde al proyecto de grado para obtener el título de Licenciada en Danza de la estudiante e investigadora Dana Isabel Jane Piedrahita. Para el desarrollo del presente, se realiza el laboratorio EMOVERE LAB - CREACIÓN EN DANZA, que responde a uno de los métodos de investigación del presente proyecto. Dicho laboratorio cuenta con la participación de artistas escénicos, bailarines y personas con intereses afines a las artes del movimiento. Este proyecto se desarrolla en convenio con el Centro Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia a través del programa Regresa-Lab para egresados de la Facultad de Artes y estudiantes de último semestre. Dicho acuerdo consiste en utilizar las instalaciones para el desarrollo de las diferentes actividades que requiere el proceso.

GARANTÍAS DE LA INVESTIGACIÓN

Fines

La investigación garantiza que los fines del laboratorio son académicos y creativos, donde la producción del conocimiento no será de divulgación fuera del ámbito académico y los resultados creativos serán tomados en cuenta con el grupo en cuestión si han de salir o no del ámbito académico.

No- participación

Las personas participantes al estar informadas de la investigación y los procedimientos a seguir, junto con los compromisos de horarios y permanencia, tienen plena libertad para abstenerse de responder total o parcialmente las preguntas que les sean formuladas, y a participar o no del proceso de investigación.

Remuneración

Los fines de la presente investigación son eminentemente formativos y académicos y no tienen ninguna pretensión económica. Por tal motivo la colaboración de las personas participantes en ella es totalmente voluntaria y no incluye remuneración alguna.

Creación

En el desarrollo compositivo, en algunos momentos de creación se realizará de manera conjunta y colectiva, haciendo que la pieza cuente con material de las personas participantes guiado y dirigido por la artista formadora.

Uso de imagen, voz y producción gráfica y textual

Durante los encuentros del laboratorio se hará registro de video y fotografía, esto con el fin de realizar el informe final del trabajo de grado y registrar el proceso de forma audiovisual. Ceder los derechos de imagen será en oficio del requerimiento académico.

Declaración de consentimiento

“Certifico haber leído y entendido todos los procesos y procedimientos consignados en el estudio mencionado, por tanto, manifiesto mi interés y estoy de acuerdo en participar en el laboratorio EMOVERE LAB – CREACIÓN EN DANZA con el fin de la presente investigación. El permiso que otorgo se da de forma voluntaria, sin presiones ni coacciones, entiendo los riesgos y beneficios que se derivan del estudio, y tengo claro que puedo interrumpir mi participación en el momento que así lo considere. Se me suministrará una copia firmada de este consentimiento bajo mi petición”.

Nombre del Participante

identificación del participante

Firma

Nombre del Participante

identificación del participante

Firma

Nombre del Participante

identificación del participante

Firma

Nombre del Participante	identificación del participante	Firma
Nombre del Participante	identificación del participante	Firma
Nombre del Participante	identificación del participante	Firma
Nombre del Participante	identificación del participante	Firma
Nombre del Participante	identificación del participante	Firma
Nombre de Investigadora investigadora C.C.	Firma de la	

SISTEMATIZACIÓN Y MEMORIA METODOLÓGICA



Figura 2. Logo de EMOVERE LAB – Creación en Danza

Fuente: Archivo personal

Presentación y Justificación

EMOVERE LAB – Creación en Danza, desde la elección de su título revela de forma intrínseca la relación entre psicología y danza. La palabra emoción proviene de la raíz latina, Emotio - onis, del verbo: Emoveere, formado por “movere” y el prefijo “e” - “ex” que refiere “de y desde” sugiriendo

entonces el impulso que induce a la acción. Lo que me mueve o desde donde me muevo. Significado que da cuenta de la relación de procesos internos psicológicos, especialmente, aquellos emocionales que se manifiestan en el afuera, impulsos que se develan en movimiento.

Por lo tanto, como impulso *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, insta a la incorporación de la experiencia vital de cada participante hacia una creación temática de corte psicológico, a través de estrategias compositivas, que abordan las imágenes simbólicas en unidades que desembocan en la creación en danza a partir de la actitud simbólica. Un laboratorio que concibe al ser humano como unidad biopsicosocial y trascendente, donde el arte danzario aunado a la actitud simbólica, son vehículo y medio de expresión de los contenidos de la psicoevolutivos personales y compartidos.



Figura 3. Logo de Una Danza.

Fuente: Archivo personal

La plataforma que da base a la creación de *EMOVERE LAB* es el proyecto artístico personal *Una Danza*¹³, proyecto de formación/creación transdisciplinar en danza con énfasis en cuerpo y psicología. Desde el 2019 ha constituido tres ramas de acción: 1. la formación en movimiento y en danza contemporánea con laboratorios y clases regulares, 2. la creación de coreografías y obras de danza escénicas y audiovisuales y 3. el enfoque psicológico de bienestar psicocorporal, a través de

¹³ Véase el siguiente enlace sobre las producciones textuales, audiovisuales y formativa en danza del proyecto Una Danza <https://linktr.ee/una.danza?>

talleres de psicodanza, danza integrativa y la atención psicológica individual para bailarines(as) y artistas escénicos.

Hasta la fecha con el proyecto *Una Danza*, he realizado alrededor de diez (10) videodanzas, de las cuales tres (3) de ellas han sido selección oficial de festivales locales, nacionales e internacionales, donde su contenido se da alrededor de los distintos estados psicocorporales de personajes en estados de ensoñación, ficcionalidad e introspección, exteriorizados en la relación cámara, cuerpo, tiempo y espacio. Escénicamente resalto la coproducción de la obra unipersonal *VASI(j)A VACÍA “de UNA sujeta múltiple”*¹⁴ con la compañía Al paso Escénico, obra en la cual como intérprete-creadora y dramaturga, en el encuentro con el director Johans Moreno, disponemos escénicamente la pregunta por la identidad, desde un registro religioso, infantil, feminista, social y psicológico.

A partir del año 2022, comencé a constituir a *Una Danza* como un proyecto transdisciplinar, por mi lugar de enunciación como psicóloga y bailarina, en tanto que la noción biopsicosocial y trascendente del ser humano, transversalizó mi quehacer pedagógico y creativo. Por lo tanto, desde esta plataforma comencé a promover contenido teórico y reflexivo alrededor de la relación entre psicología y danza, ofreciendo, además, servicios comerciales de atención psicológica individual para bailarines(as) y artistas escénicos con tarifa diferencial, motivada por el deseo de llamar la atención hacia la importancia de abordar la salud mental en el gremio dancístico y teatral. Esta atención al surtir sus frutos, de forma paralela me llevó a formarme en un nuevo modelo clínico: el psicocorporal, base epistémica y experiencial sobre la cual comencé a diseñar talleres de movimiento para todos los cuerpos, edades y niveles de experiencia vital, siguiendo metodologías de la psicodanza o la danza integrativa.

Es así como *Una Danza* es la base posible para pensar, diseñar y planear el desarrollo del presente laboratorio *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, en tanto que, sea desde una dimensión dancística y/o terapéutica psicológica, para *Una Danza*, el centro de irradiación de toda creación es el cuerpo, el cuerpo como experiencia biopsicosocial y trascendente.

¹⁴ Véase el siguiente enlace con la información relativa de la obra [Dossier VASI\(j\)A VACÍA de UNA sujeta múltiple](#)

ARTOGRAFÍA DE LA EXPERIENCIA

A continuación, desde un lugar sensible, emotivo y experiencial, se narra la experiencia dentro de *EMOVERE LAB – Creación en Danza*, dando lugar a un lenguaje corpóreo en movimiento y a un saber compartido durante los círculos de palabra, caracterizados por evidenciar el proceso y compartir significados atravesados por la actitud simbólica. Una escritura puesta en imágenes, movimientos, sensaciones, una composición coreográfica hecha metamorfosis. Escritura donde el método de la A/R/Tografía es transversal para develar el proceso pedagógico de la mano con la Investigación Creación que apunta sobre el desarrollo creativo.

Nos reunimos once (11) personas en el espacio de la sala nueva suministrado por el Centro Cultural de la Facultad de Artes, rostros por mi conocidos, que entre muchas y muchos se miraron por primera vez. La forma circular fue la que siempre nos convocó, de inicio a fin. La palabra ideokinética y anatomía vivencial, introdujo los cuerpos a un estado de *enraizamiento*, lugar al que siempre retornamos durante los encuentros.

Los cuerpos dispuestos compartieron la mirada hacia el mismo centro, provocando contagios en el movimiento a partir de la palabra guía. Como artista orientadora, me hago partícipe del círculo, permeada por la sensación compartida, para así conducirla a partir de mi propia experiencia vivencial y de la experiencia observable en los otros cuerpos.

“En este paralelo con rodillas semiflexionadas, percibo y llevo mis pies a adherirse cada vez más a la superficie del suelo, cuál raíz que se entierra, propiciando a mis piernas y caderas estabilidad, firmeza y flexibilidad como el tallo de una planta. Me sé enraizada y sostenida”. (Artista orientadora)



Figura 4. *Fotografía círculo de palabra.*

Fuente: Archivo EMOVERE LAB

Los momentos iniciáticos de los encuentros y los cierres a través de los círculos de palabra, propiciaron la reflexión sobre los estados de consciencia a los que se accedía durante la experiencia del movimiento, con expresiones como la siguiente de una de las participantes: “la imagen de las raíces me llevó a un estado de conexión con mi cuerpo y el espacio de una forma sorprendente”.



Figura 5. *Fotografías de participantes y artista orientadora*

Fuente: Archivo EMOVERE LAB

La noción de la metamorfosis como un acontecimiento infinito, “no pasado e indisponible” (Coccia, 2021, p. 48), se pudo traducir en el espacio como un devenir del cuerpo en movimiento en medio de la sumatoria y la progresión de ejercicios a partir de la palabra poética, siendo

partícipes y cómplices de la propia transformación o condición de mutabilidad que nos favorece el movimiento cuando es guiado por la conciencia ajena, propia y compartida.

La evaluación participativa, detenerse para preguntarse ¿qué sucedió?

La evaluación no solo ocurría al finalizar el encuentro, además, durante los ejercicios especialmente de tipo exploratorios, se invitó a pasar por la palabra aquello experimentado por el cuerpo en movimiento, y después de la evaluación participativa, a partir de la pregunta por el qué había sucedido durante el mismo, se volvía a ejecutar. Condición que permitía que el ejercicio adquiriera nuevas posibilidades de acción y una consciencia más expandida. Sucedió en varios momentos, resalto el siguiente: En el ejercicio del *cardumen*¹⁵ al finalizar el desplazamiento por el espacio siguiendo la premisa de *mente colectiva*, se dio el espacio para conversar a partir de las siguientes preguntas: ¿Qué sucedió? y ¿Cuáles fueron las dificultades? y se resaltó de forma participativa, la dificultad de permanecer en la pausa, en tanto se entraba en ella, rápidamente de forma ansiosa se quería salir de la pausa, o las veces en que, después de un tiempo durante el ejercicio, se entraba en un patrón de tempo con poco margen de error en una fórmula asentida colectivamente por “controlar el ambiente”. Observaciones como estas durante los encuentros, además de la evaluación participativa, me llevaron a compartir conceptos psicológicos como en esa ocasión el concepto de *economía cognitiva*¹⁶ el cual logró enmarcar la situación y darle un nuevo giro en las veces que se repitió.

Además de los conceptos psicológicos, la conversación durante el encuentro nos llevó a preguntarnos por la atención constante que se requería durante los ejercicios de exploración o de improvisación grupal. Lo anterior recuerda la siguiente expresión de Bardet “es el cuerpo el que permite estar en equilibrio en el presente y el que hace tomar forma a lo imprevisible en la situación

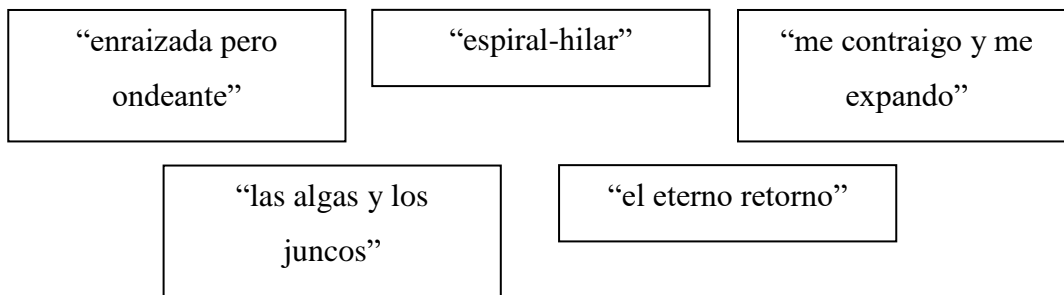
¹⁵ Refiere a un ejercicio donde los cuerpos se encuentran desplazándose continuamente por el espacio en nivel alto, donde la atención está puesta en el movimiento de los demás integrantes, si alguien decide detenerse, todos se detienen y si alguien decide continuar cambiando la velocidad del desplazamiento, los demás siguen su propuesta y así sucesivamente.

¹⁶ Concepto postulado por el psicólogo Daniel Kahneman que refiere a un principio, basado en interpretar la información de manera que encaje con nuestras creencias, esquemas de pensamiento o patrones de comportamiento, en este caso, el llegar a un consenso colectivo por todos conocidos, para evitar el esfuerzo extra que implicaría el constante cambio.

actual. Trabajo de los *(des)equilibrios* entre pasado y presente, en el momento, presente, que ya está transcurriendo.” (Bardet, 2012, p. 155)

Observé que la importancia de hablar, de preguntarles y preguntarnos ¿qué nos pasó? durante el ejercicio, movimiento o situación dentro del laboratorio, propició la capacidad de hacer explícito aquello que podría permanecer oculto. Hablar sobre aquello que sucedía desde un lugar descriptivo y lo más cercano a lo objetivo, propiciaba el acontecimiento pedagógico y la construcción de un lenguaje compartido.

El lenguaje compartido transversalizó la creación de significados propios del espacio, como en el ejercicio del *enraizamiento* a partir del compartir de sensaciones:



Sensaciones compartidas por participantes, que sirvieron para denotar una cualidad de movimiento explorada desde el *enraizamiento* y los ejercicios que partían de la relación céfalo – caudal, llevando a construcciones ideokinéticas para ejercicios de movimientos determinados, como la siguiente: “las algas están enraizadas, pero son movidas por la densidad del agua de forma ondeante”.

Una bitácora vivencial

La bitácora fue la fuente para describir la experiencia subjetiva de cada participante durante el laboratorio, dónde además de dejar registro de lo elaborado, fue la invitación implícita de invitar a un observador silencioso sobre el propio proceso.

El uso de la bitácora correspondió al dispositivo pedagógico de cada encuentro, en uno de ellos, se invitó a escribir de forma casi simultánea con el movimiento. El acto de escribir inmediatamente después del movimiento revela un carácter vivo de la bitácora, como espacio para registrar desde otras poéticas, en este caso gráficas y escriturales, la vivencia del cuerpo en movimiento o en estado de danza.

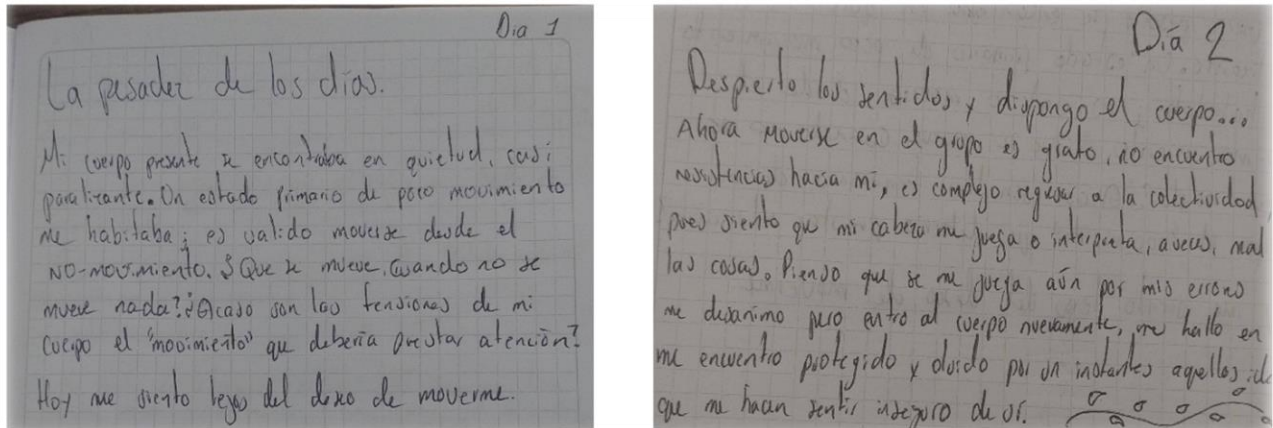


Figura 6. Bitácora de participante 1.

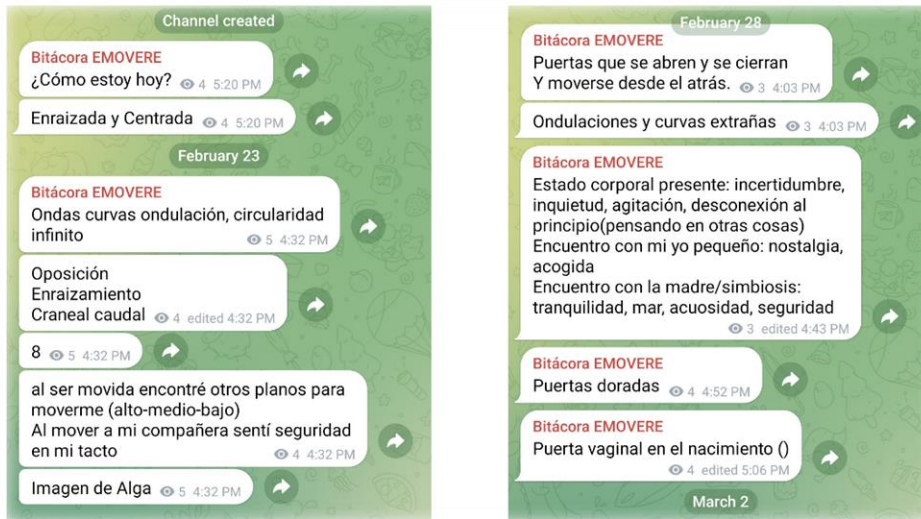


Figura 7. Bitácora de participante 2.

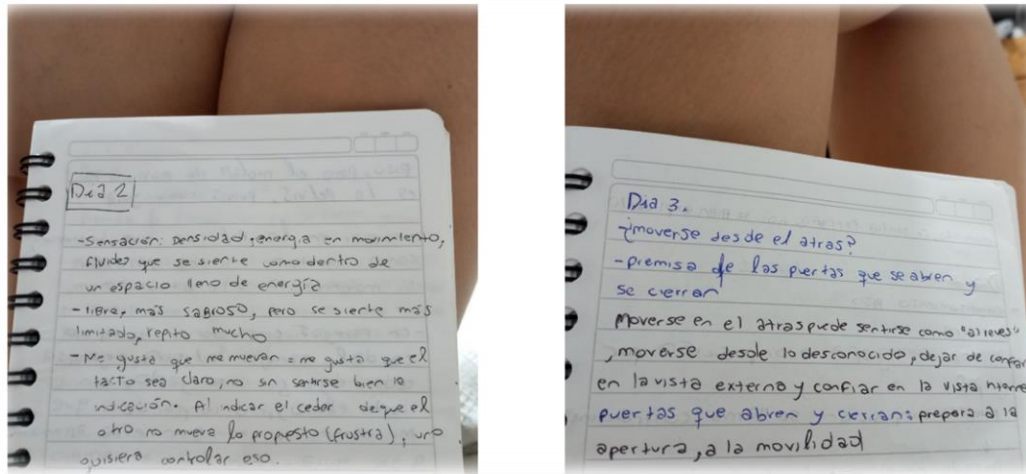


Figura 8.
Bitácora de participante 3.

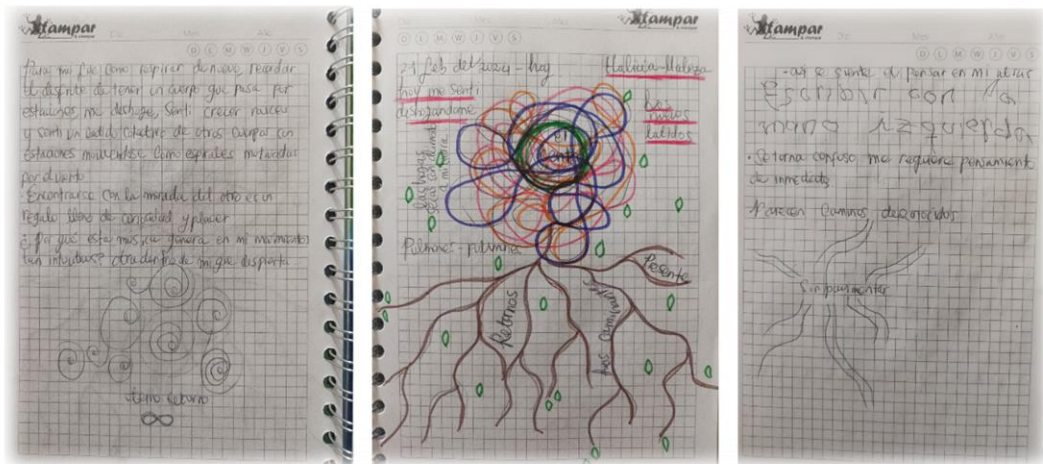


Figura 9.
Bitácora de participante 4.

Emovere Lab

Primer clase:
la sensación que me dejó es nostalgia ganas de llorar de la felicidad volver a retomar algo que me identifica el movimiento es parte esencial de mi ser en movimiento como mi forma de liberar soltar subsanar y curar.

Segundo encuentro: sensación licuado o líquido un poco de poca tonicidad corte sensación de fractura en sefalo caudal

Reciprocidad, estar bien con la danza es algo que me motiva a ser feliz, estar bien con el movimiento es el epice de mi tranquilidad de mi vida y de mi cuerpo, estar bien con las emociones es algo que lucho y peleo por no ocultar de nuevo por dejar ser sin preocupaciones no prejuicios, este momento en emovere ha movido fibras que venia trabajando cuestionando indagando y ha encontrado cendero de repuestas se que todavía falta mucho pero ta tengo una puerta habierta.

Figura 10.
Bitácora de participante 5.

Fuente:
Archivo
EMOVERE
LAB

Cualidades del Movimiento, evidencias de una actitud simbólica

Las cualidades del movimiento son las formas tangibles que adoptan cierto dinamismo de la acción en el cuerpo, “es la manifestación del tiempo y la fuerza producidos por el cuerpo cuando se mueve” (Blom & Chaplin, 1996, p.106). Para este proyecto, dicho dinamismo de la acción, corresponde a una actitud simbólica frente al tema propuesto. Por ejemplo, si la temática nos invita a vivenciar el pasado, ¿cómo desde el cuerpo en movimiento traducimos el pasado?, ¿acaso el pasado se puede relacionar con la parte anterior del cuerpo? o ¿con una forma de desplazamiento hacia atrás? Preguntas como éstas según cada temática, me permitieron guiar la exploración en diferentes momentos como estrategias pedagógicas.

El abordaje hacia las cualidades del movimiento, sirvieron de introducción hacia el *Estado Corporal Anterior* (véase su desarrollo conceptual del módulo 1 en el diseño metodológico) donde a partir de un ejercicio propio de actitud simbólica relacionado con el tema a trabajar, se establecieron, en aquella ocasión, las premisas de *las puertas que se abren* y el *ir hacia atrás*, como dinamismos de la acción o cualidades del movimiento, que condujeron a las y los participantes a vivenciar corporalmente la experiencia que después tendrían en la *Imaginación Activa* del Estado Corporal Anterior. Dichas cualidades de movimiento se llevaron a cabo de la siguiente manera:

Mientras se desplazaban manteniendo la sensación de enraizamiento, se orientó a ejecutar movimientos en el tren superior de contracción y expansión con la columna como eje motor y los brazos y cabeza como extensión de la columna, a partir de la imagen de una puerta que se abre y se cierra, se orientó la contracción como un ir hacia adentro y la expansión como un ir hacia afuera. Lograda la cualidad de movimiento de contracción y expansión, se propuso complejizar la premisa en las articulaciones, invitando a fragmentarlos, de la siguiente forma: “mientras el hombro abre, la muñeca y las falanges de ese mismo brazo se cierran”, generando sincrónicamente movimientos de expansión y contracción en el mismo complejo articular.



Figura 11.
*Fotografías
participantes en
exploración de las
puertas que se abren.*
Fuente: Archivo
EMOVERE LAB

Por último, se invitó a reconocer sensoperceptivamente la parte posterior del cuerpo, percibiendo y explorando en movimiento a partir de la pregunta ¿Cómo es moverse desde las escápulas, el sacro y la fosa poplíteica? Dicha exploración se dio en el espacio, marcando un punto A (de salida) y un punto B (de llegada) consensuada por todos los cuerpos. El movimiento de “ir hacia atrás” se inició dando la espalda al punto B, hacia el que debían desplazarse. Se propuso un movimiento desde la parte posterior, donde el eje motor lo tenía la columna vertebral, si bien, se incitó a no olvidar las extensiones de los brazos, piernas, caderas y cabeza, mientras se daba la ejecución del movimiento. La premisa de “ir hacia atrás” por su complejidad se expresó en un movimiento fragmentado en cada desplazamiento hacia atrás. Para facilitar la ejecución del mismo, se evocó la imagen de “hilos invisibles que halan”, desde las partes más pequeñas de la columna, hasta los segmentos más grandes, una pierna, un brazo; todo sin girar la parte delantera hacia el punto B al que se dirigían.

Al movimiento de *cuerpo-puertas* como se sintetizó posteriormente la premisa de *las puertas que se abren*, se le añadió la noción psicoanalítica del *Handling - Sostén manual* (Winnicott) orientando a que tomaran alguna extensión del cuerpo, en el momento de la contracción o el cierre, cual si sostuvieran otro cuerpo que dependiera de sí mismo; el sostén de dicha articulación (antebrazo, muñeca, pierna, cabeza, pie), ofrecía la imagen evocada de la díada simbiótica madre-hija/hijo - correspondiente a la temática del *módulo 1 La Simbiosis, un registro de nacimiento* - En el momento de realizar el movimiento, se generaba una pausa en cuanto se sostenía la propia parte del cuerpo.

Este ejercicio se dio con una introducción conceptual de lo que significa para la psicología psicoanalítica el sostén materno, donde la noción de simbiosis tiene lugar para satisfacer las necesidades de un organismo en específico: el animal mamífero humano. Dicha función se condensó en la siguiente afirmación poética: “Estamos vivas porque alguien nos sostuvo”; frase que resalta el hecho de que somos gracias a un otro. Más allá de las circunstancias subjetivas y socioculturales que nos permean en esa relación con quienes cumplieron la función de madre, sino más bien apelando a que devenimos del cuerpo de otros (Coccia, 2021). Afirmaciones que posteriormente tuvieron lugar en las composiciones grupales.

Como esta estrategia, se dieron muchas otras para abordar pedagógicamente las cualidades del movimiento como expresión de la actitud simbólica frente a la temática de los módulos, provocando así, vivenciar la experiencia, no solo desde el ámbito teórico y reflexivo, sino desde el cuerpo en movimiento, produciendo al mismo tiempo una enciclopedia de movimientos, en un lenguaje compartido y una entrega de insumos creativos para las posteriores composiciones colectivas e individuales.



Figura 12. *Fotografía de una composición durante el rodaje.*

Fuente: Archivo *EMOVERE*

LAB

De la vivencia individual a la composición colectiva

Una de las mayores estrategias para cualificar el acto simbólico, fue posterior a tener experiencias individuales, tejerlas en una conversación configurando una red intersubjetiva de experiencias. En

el caso de la vivencia del Estado Corporal Anterior y la posterior composición grupal que de ella devino, dieron cuenta de la actitud simbólica que pudo ser construida, primero personalmente y luego con otras y otros, donde la intersubjetividad se puso en juego.

La experiencia de la Imaginación Activa, permitió el acceso a contenidos que irrumpen en la consciencia a través de la formación de fantasías (Jung, 1916/2008, p. 89). Fue un ejercicio regresivo que permitió ir hacia un *Estado Corporal Anterior*, llegando hasta la imagen final de la experiencia intrauterina y luego el nacimiento. Este viaje regresivo fue posible a través de la guianza que como artista orientadora suministré a través de la imagen de las puertas, como dispositivos de tránsito entre un estado corporal y otro, logrando generar una asociación para las y los participantes con el ejercicio que se realizó previo a la Imaginación Activa, donde la exploración de las cualidades del movimiento *de las puertas que se abren* y el *ir hacia atrás*, dispusieron a través del movimiento, la experiencia imaginativa.

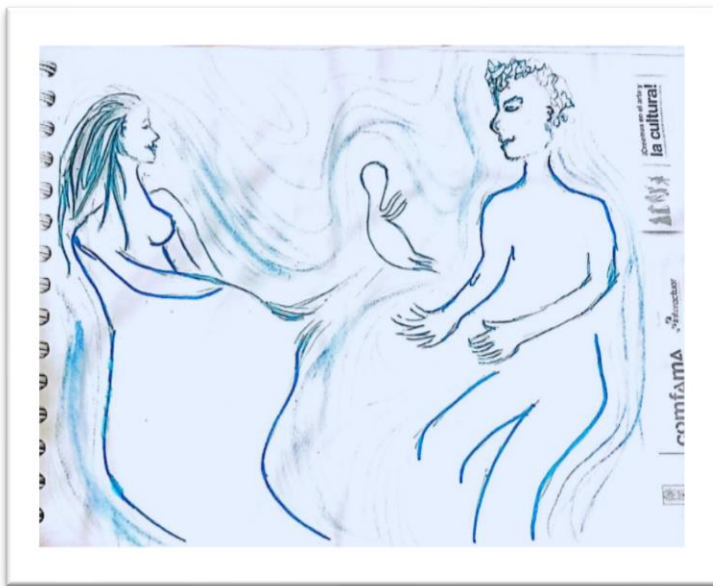


Figura 13. *Bitácora de participante del Estado Corporal Anterior*

Fuente: Archivo *EMOVERE LAB*

La imagen de las puertas, representaba el acceso hacia el pasado, llevando a vivenciar el estado corporal del bebé, del infante y del adolescente que alguna vez fuimos, dando cuenta de la metamorfosis psicoevolutiva de nuestro cuerpo presente. La guianza, además de provocar insumos creativos para la danza, también se acompañó de orientaciones desde mi lugar como psicoterapeuta, invitando a integrar y hacer parte de nuestra experiencia adulta, el infante y el adolescente que

alguna vez fuimos, reconociendo los vestigios aún nos acompañan. Premisa en coherencia con las teorías psicoanalíticas de la matriz relacional, que apuntan a que la función materna de cuidado se internaliza y en la adultez se han de propiciar acciones de integración para el *sí mismo*.

Durante la experiencia, las y los participantes experimentaron placidez, expresando que necesitaban de esa pausa restauradora, además señalaron lo provechoso y sorprendente que había sido el encuentro con sus versiones anteriores, con expresiones como:

“Recuerdo ver puertas muy grandes de madera y doradas, puertas que solo he visto en Barranquilla (su lugar de origen) además en el momento del nacimiento me vi saliendo de una vagina”

“Cuando me vi de pequeña me dije, ¡quiero volver a jugar!”

“Cuando me encontré en el estado anterior, me vi de preadolescente y vi mucha oscuridad”.

“Me vi de niña con un traje dorado de leopardo, me vi siendo artista”

“Cuando estaba en el vientre de mi madre sentí una angustia muy grande y una tristeza que no parecía ser mía”

“Me sentí en el cuento de Alicia en el País de las Maravillas, cuando Alicia atravesó la pequeña puerta y se encontró

“Le dije que aquí estaba yo para cuidarla”

El ejercicio de Imaginación Activa, logró ser un universo rico de símbolos, imágenes y sensaciones emotivas que se compartieron durante el círculo de palabra. Donde entre participantes semejaban sus experiencias o las diferenciaban. Rescataron la invitación por integrar su experiencias infantiles y adolescentes tanto en sus vidas cotidianas como en el acto creativo al que se les invitaba dentro del laboratorio. Esto fue posible porque el espacio se construyó por parte de participantes y de artista orientadora como un espacio contenedor, seguro y empático.

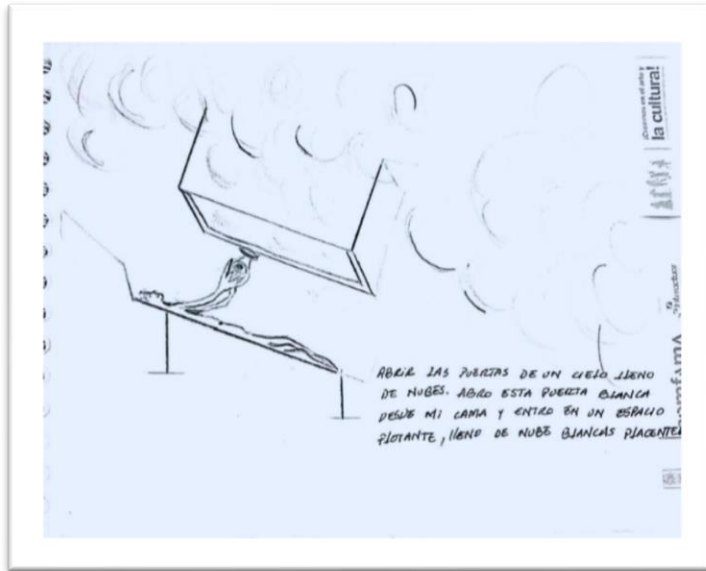


Figura 14. Bitácora de participante del Estado Corporal Anterior.

Fuente: Archivo EMOVERE LAB

En este ejercicio en particular, mi profesión como psicóloga posibilitó abonar un terreno seguro, para ingresar a memorias emotivas movilizantes. Fue por ello que previo al encuentro y respondiendo al Diagnóstico Rápido Participativo (DRP) se realizó la asesoría individual con cada participante que sirvió de evaluación psicológica de las herramientas psicoemocionales que se tuviesen para enfrentar cualquier situación incómoda. Para esto me serví, como lo hago en mi práctica privada, de la *semiología del psiquismo* (2008) de Marco Fierro y del *texto básico integrado de clínica psicoanalítica* (2013) de Mario González Velásquez.

A partir de ese tejido de experiencias y del insumo creativo que de allí emergió, nos servimos de la actitud simbólica para desprender de la vivencia del *Estado Corporal Anterior*, cualidades de movimientos que devinieron en composiciones coreográficas colectivas.



Figura 15. Fotografías de ensayo de composición

Fuente: Archivo EMOVERE LAB

Así, se formaron dos grupos que a partir del compartir de sensaciones de la vivencia en la Imaginación Activa, compusieron a partir de la imagen de *las puertas*, momentos coreográficos que devinieron en cuadros titulados *Sostén* y *Contracción* y que hicieron parte de la creación dramática de *Morphosis, encontrarse en estado de formación*.

Corpografías de un cuerpo que adolesce

La experiencia pedagógica durante los módulos hacia la creación en danza, apelaron a diferentes dimensiones del cuerpo, especialmente sensibles y poéticos (Le Breton, 2010; Dubatti, 2011), en tanto se reconoce que la dimensión del cuerpo, es siempre construido y subjetivo y esto supone, siguiendo a Baz, que en “el cuerpo concurren necesariamente la dimensión imaginaria y su sustento en lo simbólico”. Es por esto que ir hacia una actitud simbólica, es apelar a una mirada sobre el cuerpo que somos y que habitamos al mismo tiempo, “en realidad nos habitan muchos cuerpos, cuerpos múltiples, que constituyen una pluralidad tensa” (Baz, 2009. p, 21).

Las corpografías fueron tanto el instrumento pedagógico para apelar a la actitud simbólica como el resultado creativo del segundo módulo. En un primer momento, la indicación consideró la realización de una corpografía individual y en un segundo momento la realización de una corpografía colectiva, sobre las cuales se graficaron de forma simbólica un núcleo infantil y un núcleo adolescente, enfatizando en los momentos de cambio o de crisis que sirvieron de ritos de paso de un cuerpo infantil a un cuerpo adolescente.

Para provocar la reflexión sobre la noción de ritos de paso, se realizó la lectura del capítulo *Los primeros narradores* del libro *El poder del Mito* (1988) del mitólogo y experto en religiones comparadas Joseph Campbell, donde nos dispusimos a la problematización de lo presentado en la lectura, en la cual se determina una clara distinción en los ritos de paso o de iniciación según cada sexo. El autor aludiendo a los ritos de paso practicados entre los aborígenes australianos, lleva la atención hacia las modificaciones en el cuerpo físico por los que pasan, desde cortes, hasta marcas en la piel y en los sexos, así reflexiona que, después de semejante espectáculo, no hay posibilidad de que el sujeto en cuestión, retorne a su infancia (Campbell, 1988, p. 128).

La lectura nos llevó, por un lado, a enmarcar contextualmente el texto y por otro lado, a rescatar más allá de la división binaria, la crisis de un cuerpo infantil a un cuerpo adulto, a partir de la pregunta ¿en la actualidad seguimos teniendo ritos de paso? En este momento del laboratorio, ya siendo ocho (8) participantes y una artista orientadora¹⁷, la experiencia de la adolescencia ya había trastocado nuestros cuerpos, incluso marcas de ella aun nos acompañan, concluyéndose de manera consensuada lo inevitables que son los ritos de paso, cuando es evidente que nuestro cuerpo se transforma.

Lo anterior dio paso a enumerar los diferentes cambios físicos que vivencian los cuerpos femeninos y masculinos, en el paso de un cuerpo infantil al prototipo de un cuerpo adulto: la velloidad, el dolor de huesos, el dolor de senos, el acné, entre otras. Aludimos al recuerdo personal que se tornó en colectivo de lo que implicó la menarquia y la relación con el ciclo ovulatorio, y la oigarquia – primera eyaculación – en los varones cisgénero. Además, se nombraron los ritos de paso en la sociedad que compartimos con su idiosincrasia.

“Como por ejemplo el llevar a los varones a las trabajadoras sexuales para que tengan su primera relación sexual y se hagan hombres” apunta una participante

En la conversación percibimos cómo la noción del estereotipo se vuelve fuente fundamental para entender formas y fórmulas de transicionar de un cuerpo de niña a un cuerpo de mujer, “pasar de lo esperado por nuestros padres a lo que espera la sociedad” se apuntó. Una de las participantes que frecuenta ruedas de bullerengue en la ciudad, compartió cómo en dicha música y danza, se manifiestan los ritos de paso en varones y mujeres.

“Dicen los mayores que, la mano del hombre que crece da otro toque y eso le da otros permisos en el tambor y la cadera en la mujer al crecer, le da la cadencia típica del baile y por supuesto, carga su danza de un carácter sensual”, expresa la participante.

Con su aporte, reflexionamos sobre cómo los ritos de paso pueden apuntar hacia la individuación¹⁸, como

logro identitario (Mahler, 1975). Por ejemplo, como mujeres, asumimos no solo deseables para un

¹⁷ Tres participantes desistieron del espacio por diferentes razones laborales y académicas que impidieron la permanencia en el laboratorio.

¹⁸ Se amplía la noción de individuación como un logro, en tanto que se logra, una consolidación de la identidad tomando la complejidad cultural y subjetiva. La individuación en este proyecto se asocia como el progreso de una metamorfosis propia.

otro, sino también como deseantes del mundo, dispuestas en el mundo por nuestro deseo de saber¹⁹ (Vélez, 2022), atravesadas por un contexto donde las luchas feministas han rescatado otras narrativas y los ritos de paso se transforman en la medida de las luchas sociopolíticas.

Posterior a la conversación alrededor de los ritos de paso, nos dispusimos hacia las corpografías. Para realizarlas las corpografías, se propuso un croquis del esquema corporal, dividiendo el adentro y el afuera. A partir de dicho croquis se comenzó a registrar gráficamente desde la experiencia corpórea, el núcleo infantil que refiere a lo aprehendido durante la infancia y el núcleo adolescente que refiere al contacto con pares y con la sociedad que supuso una crisis o un quiebre con nuestra infancia, sistema de creencias e identidad. Dichas orientaciones se dieron entre la comparación de la primera infancia con la adolescencia, esta última entendida como esa salida al mundo con más consciencia del yo, representando así un segundo nacimiento. La corpografía se realizó a partir de la simbolización de palabras o frases nucleares, que marcaron el desarrollo identitario en el momento de la adolescencia.

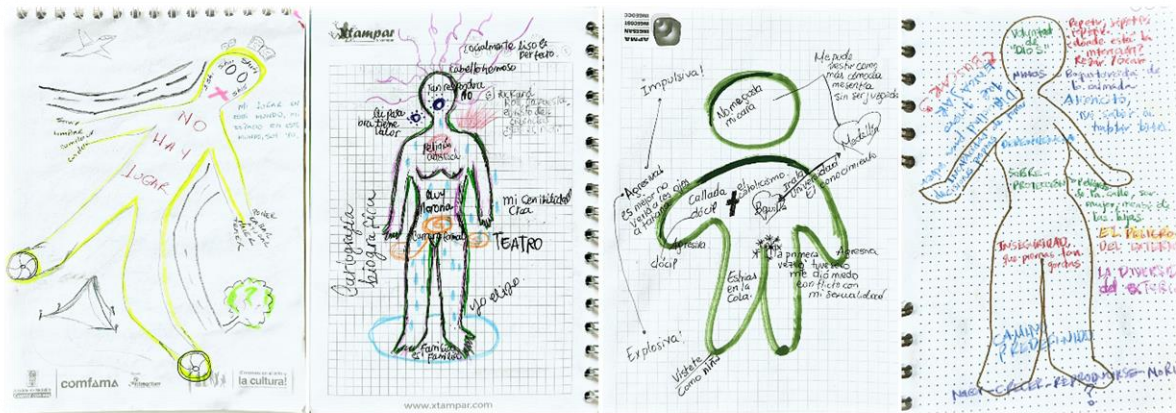


Figura 16. Corpografías personales1. Fuente: Archivo EMOVERE LAB

¹⁹ En la introducción del libro *Las Vírgenes Energúmenas*, la autora reflexiona sobre el deseo femenino más allá del horizonte masculino al que la estructura patriarcal nos ha orientado y señala los mitos de diosas fundacionales que apuestan por un deseo expandido por conocer el mundo desde su carácter místico y profundo (Vélez, 2022).

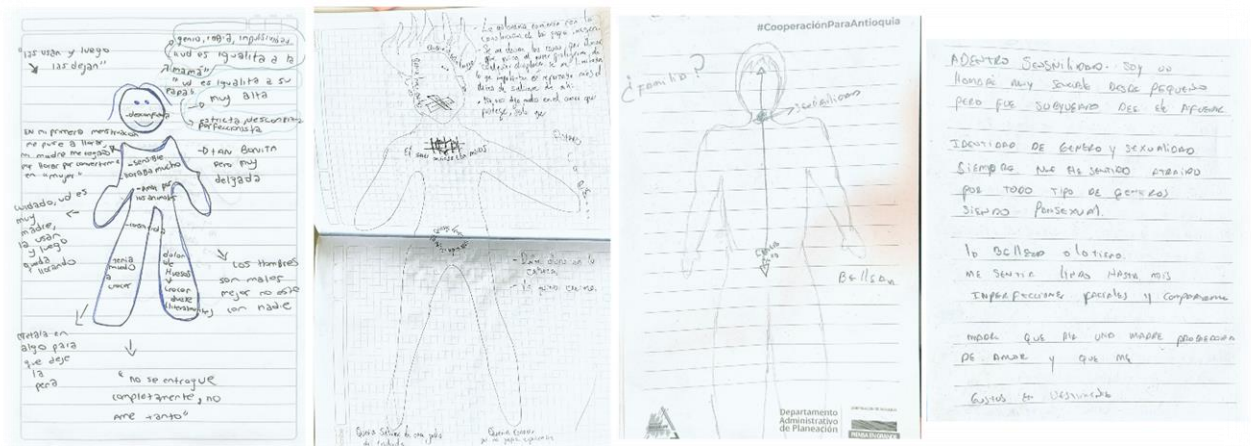


Figura 17. Corpografías personales 2

Fuente: Archivo *EMOVERE LAB*

En el desarrollo de las corpografías, se compartieron las siguientes experiencias:

“No podía ser sensible en el mundo exterior (...) me sentía atraído por los dos sexos y eso no fue bien visto (...) en la infancia me sentía bello, en la adolescencia comencé a ver que no cumplía el patrón de belleza”

“En mi casa siempre me decían que era muy llorona y en el afuera entendí que esa sensibilidad es la posibilidad de crear”

“Pasé por actos de rebeldía de experimentar una vida propia, porque vine de una familia muy autoritaria por sus creencias religiosas y el encuentro con la universidad fue fundamental para el momento de mi autonomía”

Este participante dibujó una línea divisoria desde su cabeza hasta el sexo, demarcando su sensibilidad dividida y su gusto por ambos sexos, junto con la imposibilidad de su expresión, simbolizado con un nudo en la garganta.

Ella simbolizó en la corpografía, lágrimas que venían del pecho y bajaban hasta las piernas. Su deseo de expresión se simbolizó con una boca abierta en forma de “O”.

Simboliza su cuerpo en estado de caída y en la corpografía colectiva dibuja heridas cutáneas de raspones por las caídas.

Estas y otras experiencias, fueron expresiones que emergieron en el encuentro durante la exposición de las corpografías personales y que dieron paso a la creación de la corpografía colectiva.



Figura 18. *Fotografías de participantes realizando la corpografía colectiva.* Fuente: Archivo EMOVERE LAB

Respecto a la corpografía colectiva se realizó un croquis corporal de tamaño real. Nos reunimos alrededor del mismo con marcadores de color y témperas, cada participante compartió con el grupo su corpografía personal, haciendo énfasis en las partes del cuerpo que referían a cada momento de crisis o de quiebre.



Figura 19. *Fotografía de participantes y artista orientadora realizando corpografía colectiva.* Fuente: Archivo EMOVERE LAB

A medida que terminaban su exposición, cada participante en el croquis de tamaño real añadía de su corpografía personal, un símbolo, una frase o una palabra que deseaba compartir en la

construcción de una corpografía colectiva. Generando un cuerpo adolescente colectivo, un “frankenstein” o un “cadáver exquisito” donde todas las corpografías que adolecen se formaron en uno sólo colectivo, complejo y diverso.



La corpografía colectiva, denotó además del cuerpo infantil compuesto por las creencias de cada familia, la construcción de un cuerpo autónomo, un cuerpo que, aunque adolescente se comenzó a forjar hasta su adultez. Este proceso en cada compartir, grafía y simbolización, dio cuenta del logro identitario de la teoría psicoanalítica de separación – individuación (Mahler, 1975) explicada en el desarrollo conceptual del presente proyecto. Como artista orientadora, la orientación pedagógica y psicológica con el ejercicio corpográfico, invitó a ir más allá de representar lo que está puesto en el cuerpo, yendo a esos lugares donde se plasman los núcleos de conflicto de esos momentos transitorios y críticos, para reconocer cómo se cargan de símbolos capaces de ser transmutados a través de la palabra y posteriormente, del movimiento. El cuerpo que adolece o el cuerpo como rito de paso, simbolizado en cada corpografía y en la colectiva, fue muestra de un estado metamórfico en constante movimiento (Coccia, 2021).

Figura 20. Corpografía colectiva.

Fuente: Archivo EMOVERE LAB

Composiciones Corpográficas: hacia una danza autoral

Posterior a la retroalimentación en el espacio compartido durante el desarrollo de la corpografía colectiva, se hizo de la corpografía personal un referente para crear, esta vez desde las herramientas de la danza, una composición individual, propia y autoral. La corpografía personal como insumo creativo, permitió graficar en el papel, los símbolos, frases y palabras que componen cada experiencia subjetiva. Ahora, al invitar a corporizar lo graficado en el papel, se desarrolló un acto pedagógico de carácter bidireccional: del cuerpo al papel, del papel al cuerpo. Así desde una actitud simbólica potenciada en el acto pedagógico, remitimos a la multiplicidad del cuerpo, un *cuerpo-territorio* expresado en gráficas desde un *cuerpo-memoria* hacia un *cuerpo-imagen* y por supuesto un *cuerpo-movimiento* (Baz, 2009, pp. 21 – 23). Así la corpografía se tornó en guión, insumo creativo o partitura de movimientos.

A continuación, se comparten algunas experiencias de composición, siguiendo la pregunta ¿desde dónde habían creado? y ¿cómo lo habían realizado?, con respuestas donde se logró identificar la actitud simbólica puesta para la creación en danza:

“Hice una relación de los caminos y las puertas del módulo anterior, de sentirme a la deriva y al mismo tiempo de contenerme e irme a otros estados más desde el presente”

expresa una de las participantes, donde en su composición fue evidente el uso del espacio y grandes desplazamientos. En su muestra se evidenciaron contenidos de movimiento vistos durante los encuentros previos, sintetizándolos en su composición.

Esta participante partió de su formación técnica dancística, complementándolo con gesto-acciones representativas de lo narrado, enfatizando en su rostro y en sus manos. Las manos se presentaban denotando un estrés muscular y su rostro era manipulado por sus manos, haciendo de ellas un espejo y al mismo tiempo, un elemento externo a ella, que la deformaba o descubría. En la socialización surgieron ideas a partir de su movimiento, que evocaban una forma animal, cual, si de una fiera en cautiverio se tratase. Además, su imagen en movimiento le evocó a otra participante, el salir del canal vaginal. Esto se le dio a conocer a la participante y lo tomó en consideración para el desarrollo de su composición.

“Yo quise plasmar la división entre el adentro y el afuera, eso que me dijeron acerca de que me veían agresiva, debido a mis formas de comportarme y de actuar (...) y con el adentro quise plasmar esto que no me gustaba: mi rostro, que evoqué con el juego del espejo, queriendo que me vean y al mismo tiempo que no me vean”

“Las premisas partieron de sentirme devorado, embullido por esa madre. Luego me imaginaba como en ese momento de los sentidos, de tener la mirada de los papás y luego abrirse hacia la libertad. Mi imagen es como si mi madre fuera un animal, no siendo un animal, pero es dar esa idea de salir de esa contención de ese cuidado tan excesivo, que lleva a sentirme devorado por, como si cada paso fuera de ella fuera en falso, son las preguntas que me hago”

La composición de este participante partió de gestos que representaban el salir de un huevo, de algo que contiene, dando cuenta de un esfuerzo físico de salir de algo que está muy cerrado, por lo tanto, su uso muscular de contención y liberación fue evidente.



Figura 21. Fotografías de participantes realizando sus composiciones Corpográficas.

Fuente: Archivo *EMOVERE LAB*

“Yo lo monté con base en el caminar, porque lo mío está mucho en los pies. Empecé de niña como en el fango, como no sé para dónde coger, porque mi familia se desenraizó de muchas cosas (...) y lo primero fue probar mi cuerpo, entonces por eso la sensación de caer en el gesto de amamantar y ya después entender que también me gusta el andar, por eso al final cerré con el mismo paso del enraizamiento pero ya mirando de frente a la gente, con coqueteo, porque ya más o menos sé quién soy”

Esta participante evocó un desplazamiento espacial desde los pasos de la danza de bullerengue, con gestos en su torso y rostro, atravesados por su narrativa. Tomó además de la técnica de la danza

afro contemporánea, el gesto que nombra de amamantar y de enraizarse. Retornó con coquetería hacia al público, como si de una rueda de bullerengue se tratara. Un participante le señala el dibujo de los callos en los pies que había plasmado en su corpografía, como ese transitar, ese ir hacia adelante que se evidenció en su composición.

Esta participante partió de movimientos que dieron cuenta de estados emocionales de éxtasis y llanto, tomando de la mimesis corpórea y las acciones gestuales en su rostro y su voz. El sonido que emitía iba al compás con sus movimientos.

“Viendo el dibujo que realicé, empecé a percibir que ahí había un cuento, una mujer que se está ahogando con algo, a partir de eso que le decían: “no hable tanto, permanezca callada”. Entonces ella se está ahogando con eso. También jugué con la idea de mantener la postura y la etiqueta, entonces cuando ella tose le da salida a todo eso y de ahí sale su niña chiquita que juega y que comienza a hablar”



Figura 22. Fotografías de participantes realizando sus composiciones Corpográficas 2.

Fuente: Archivo EMOVERE LAB

“La realización de la corpografía, me recordó frases que me decían, como que era muy llorona y muy sensible. Mi padre siempre ha sido muy desconfiado, entonces me decía frases del tipo: “nunca entregue todo”, “desconfíe, un paso adelante y otro atrás”. Entonces lo tomé desde algo más corporal, enfatizando en las piernas”

En plano bajo, esta participante evoca una danza que recuerda las contracciones y torsiones de la técnica Graham, con movimientos de contención y expansión. Con variaciones en el tempo, desde la lentitud y los cambios abruptos de posición.

Así durante cada muestra de las composiciones Corpográficas, el laboratorio se tornó en un espacio siendo espectadores y creadores al mismo tiempo, vivenciando los estados corporales de cada intérprete creador(a), sabiéndonos atravesados por un mismo sentimiento.

Del contenido a la forma, una relación dialógica

La composición corpográfica de cada participante emergió de la actitud simbólica provocada por la pregunta por el cuerpo que adolesce. Desde una corpografía de contenidos memorísticos, identitarios y afectivos, hacia una creación plasmada en la dimensión del *cuerpo-movimiento*. A partir de ello, se dio paso a un momento compositivo desde la forma, es decir, desde las estrategias técnicas para la composición en danza (Blom & Chaplin, 1996)

La introducción a la composición en danza se especificó en la tríada: espacio, tiempo y energía. Siguiendo a Blom & Chaplin, para que ocurra la danza, se necesita de un cuerpo que exista en el espacio, se mueva en el espacio y esté contenido por el espacio; por ese lienzo tridimensional dentro del cual, quien danza, crea una imagen dinámica. Por lo tanto, para entender esa dinámica, entre espacio, tiempo y energía, es necesario “romperla en las partes componentes” para propiciar “una amplia gama de posibilidades para la exploración del movimiento” (Blom & Chaplin, 1996. p, 53).

El espacio, para los autores, se divide entonces en los siguientes componentes de análisis: el nivel, la dirección, la dimensión, el plano, el foco, el espacio activo, simbólico, escénico, personal y por

último el ambiente. Por su parte, el tiempo es la “fuerza ordenadora que proporciona una matriz dentro de la cual las cosas pueden ser medidas, coordinadas y calculadas” (Ibid. 1996, p. 85), el tiempo para su análisis se divide en: Ritmo, duración, tiempo cronométrico, regular/irregular, acento, metro, ritmos naturales e inmovilidad. Por último, en la danza, la energía “proporciona la fuerza motriz. Es el potencial de la fuerza, la capacidad de acción y de vencer la resistencia o la gravedad” (Ibid. 1996, p. 101), la energía para su análisis se divide en: energía activa/pasiva, fuerza fuerte/suave y cualidades del movimiento como dinámicas en la acción.



Figura 23. Fotografía del libro *el acto íntimo de la coreografía*.

Fuente: Archivo EMOVERE LAB

A partir de las definiciones de espacio, tiempo y energía y sus diferentes divisiones de análisis, se llevó a cada participante a analizar sus propias composiciones corpográficas y a realizar diferentes estrategias para transformar o manipular técnicamente sus creaciones. Esto se dio de la siguiente manera, el motivo o la composición corpográfica, siguiendo a Blom & Chaplin, 1996 se entendió como “un solo movimiento o una frase corta de movimiento, que se usa como fuente o chispa para iniciar el desarrollo de una Gestalt integrada” (p. 132)

Por lo tanto, para manipular técnicamente ese motivo o composición corpográfica, se les presentó las siguientes maneras de manipulación propuestas por los autores: repetición, retrogradación, inversión y tempo²⁰, con la instrucción de que podían aplicar alguna de esas maneras a toda la frase de movimiento o a una cierta fracción del mismo, esto a consideración de cada participante.

²⁰ Siguiendo a los autores, la repetición se va a entender cómo repetir exactamente lo mismo. La retrogradación como el motivo realizado en reversa, como una película proyectada hacia atrás. La inversión como aquella forma que se invierte, por ejemplo, si el movimiento era de forma supina se busca hacer de forma pronada. El tempo, tomar el motivo y hacerlo de forma rápida o lenta, donde la inmovilidad puede tener lugar (Ibid. 1996, p. 132)

Al finalizar, cada participante presentó dos resultados de la misma composición corpográfica, un motivo original y un motivo manipulado.

En una de las participantes el recurso de la repetición y la retrogradación dio un carácter novedoso en su composición, en el cual se reflexionaba que para que se lograra el efecto de que algo se devolviera o se retrogradara, era necesario mostrar el motivo original, para generar en el espectador la sensación de que se devolvía. Esto desprendió a la reflexión escénica de qué se quería lograr, pues en sí misma la retrogradación ya daba una cualidad específica en los movimientos. Estas maneras de estudiar el movimiento, llevaron a evocar a la coreógrafa posmoderna Trisha Brown con su composición desde la acumulación (Trisha Brown Accumulation - First Performance to 1971), donde cada gesto que sumaba retornaba a su punto inicial para seguir acumulando gestos.



Figura 24. *Fotografía de participante modificando su composición corpográfica.*

Fuente: Archivo EMOVERE LAB

Durante la realización de los ejercicios compositivos desde la forma, se expresaron algunas maneras para manipular, que fueron más fáciles de aplicar que otras. Por ejemplo, la repetición al ser un recurso al que se acude regularmente en las clases de danza, resultó más fácil e incluso al aplicarla en el motivo, era notable la ampliación de la consciencia corporal hacia el movimiento. Por el contrario, la inversión fue una de las maneras, que expresaron, les fue más difícil, por su complejidad técnica que implica una resistencia a la fuerza de la gravedad.

Después de la práctica, las reflexiones sobre el ejercicio compositivo en danza desde su carácter formal, pasaron de ser subjetivas alrededor de los afectos del símbolo danzado, hacia la

complejidad técnica. Si bien, al recurrir a la forma, en un encuentro dialéctico con el contenido, se revelaron cómo los sentidos simbólicos de cada movimiento, se magnificaron o se hicieron más evidentes, según las intenciones de cada composición. Por ejemplo, si una coreografía narraba el hecho de estar agotada por algún acontecer interno, esta se hacía notable para el espectador cuando la ejecutante en su composición, recurrió a la repetición y al tempo de velocidad creciente como maneras que permitieron exteriorizar, a través de su interpretación, cómo se encontraba en un bucle repetitivo y angustiante, llevando incluso a experimentar con ella la sensación transmitida en el movimiento.

Esto da cuenta de cómo al tener una actitud simbólica para componer en danza, se puede afectar al espectador llevándole incluso a interpretar desde su propio bagaje simbólico. Pues la actitud simbólica reside en cada ser humano, solo es cuestión de encontrar un lenguaje sensible que permita la transmisión directa de sensaciones, en este caso, a través del lenguaje dancístico, desde el uso de las formas y el contenido propio y autoral. Este tipo de ejercicios dan cuenta de la relación dialógica que se puede entablar entre el contenido danzado con la forma, no para prevalecer uno sobre el otro, sino para generar una relación coexistente, compleja y múltiple.

El lugar como docente y coreógrafa

Durante la ejecución de *EMOVERE LAB*, se dispuso un espacio para el estudio del lenguaje técnico en danza, desde el taller con modalidad pedagógica, donde como artista orientadora guié los momentos iniciáticos en apertura hacia un estado de danza, desde la presencia plena de percepción (Cardona, 2020) hasta los distintos ejercicios de *enraizamiento* y calentamiento. Además, se destinó en cada encuentro, un tiempo para la adquisición de bases técnicas del lenguaje dancístico, valiéndome de mi formación en la licenciatura en danza, como de mi experiencia en los distintos espacios formativos, desde residencias, talleres, clases en academias, agrupaciones y compañías de danza de la ciudad.

Para ello, en la adquisición del lenguaje técnico en danza, además del abordaje de la postura, las orientaciones en el espacio, el centro de gravedad, la posición paralela y los básicos del trabajo de

piso, se realizaron esquemas de estudio inspirados por el sistema de entrenamiento en Piso Móvil²¹, sistema que he venido estudiando en intensivos y talleres con integrantes de la Compañía Cortocinesis de Bogotá. Además de exploraciones y secuencias coreográficas desde las cualidades del movimiento que han caracterizado mi danza, en especial aquellas que parten de la columna vertebral como eje motor. La curva, la onda²² y la espiral son características de mi danza que devienen en gran parte de mi experiencia con la técnica afrocontemporánea²³.

La exploración y el estudio de las cualidades del movimiento, como la realización de esquemas coreográficos, son el bagaje de años de experiencia en la danza. De los cuáles en los últimos cinco años, me han llevado a la búsqueda por un estilo propio, ajustado a mi realidad corpórea. Llevo entonces en mi lugar como docente, intérprete creadora y coreógrafa, una actitud simbólica hacia la danza desde mis intereses personales aunados con la formación académica y artística, interrelacionados con mi autoimagen, al mismo tiempo que, con mi filosofía sobre la vida misma. Al respecto sugieren los autores,

una autoimagen realista es esencial para el desarrollo artístico del coreógrafo y para su salud psicológica. Necesitamos ser capaces de vernos a nosotros mismos tal como somos, pues esto facilita la objetividad personal, la identificación y el crecimiento. La autoimagen incluye aspectos mentales, sociales, emocionales y físicos. En relación con la educación de los coreógrafos, enfrentamos una imagen corporal bastante compleja, que incluye los atributos físicos visuales (...), las habilidades naturales, (...) y las afinidades energéticas

²¹ Piso Móvil es junto con el Actor Motor y la Arquitectura Móvil, un sistema de entrenamiento para la danza y el movimiento creado por la Compañía de danza Cortocinesis de Bogotá, la cuál imparte talleres a nivel nacional e internacional.

²² La onda es un movimiento característico tanto de la danza afro contemporánea como de la danza afro yoruba, que deviene de la columna como eje motor. En el taller se abordaron tres tipos de onda: 1. Onda dorsal, se ubica anatómicamente la sexta dorsal, relacionado en la parte delantera con el esternón, como si una flecha me atravesara propiciando un movimiento de atrás para adelante. 2. Onda pélvica, el inicio de la onda se da desde la articulación sacrococcígea y finaliza en las articulaciones cráneo-cervicales. 3. Onda total, en una posición de cuarta lateral de los pies, el peso se encuentra en los metatarsos del pie de atrás, desde ahí se empuja el piso propiciando una onda en ascenso que empuja hacia adelante, pasando por las anteriores ondas y finalizando en las articulaciones cráneo - cervicales.

²³ Me aproximé a la técnica de danza afrocontemporánea impartida por la maestra Paola Andrea Vargas, quien se formó con la maestra Irene Tessebedo en Burkina Faso y la maestra senegalesa Germaine Acogny, donde las influencias de las danzas hindúes junto con técnicas modernas en la danza y por supuesto las manifestaciones de las diversas danzas de África Occidental, constituyen lo que hoy conocemos como danza afro contemporánea. Además, durante mi paso por Brasil, aprendí danzas afro brasileñas en talleres tomados con la maestra Junia Bertolini en Belo Horizonte, Brasil, donde las religiones de matriz africana como son la Yoruba, hacen parte del conocimiento popular, afro y reivindicativo de este país.

(alto grado de movilidad, lentitud y/o suavidad de movimientos). Esto debe ser identificado, aceptado y reconocido (Blom & Chaplin, 1996. p. 174)

Por lo tanto, aunque el laboratorio se derivó en gran parte hacia la creación en danza propia y autoral de cada participante, el espacio del taller ofreció técnicas y herramientas de movimiento que transversalizaron sus creaciones. Además, del taller surgieron secuencias coreográficas que posteriormente se usaron como resultados o productos creativos, haciendo parte del contenido audiovisual, *Morphosis, encontrarse en estado de formación*. Este fue el caso de la coreografía basada en el tema musical del cantautor colombiano Lucio Feuillet, *la cumbia del Trabajo*. Una coreografía caracterizada por los principios básicos de la técnica del Piso Móvil, los desplazamientos a partir de diferentes puntos en el espacio, la planimetría grupal a diferentes orientaciones del espacio, el trabajo en parejas y las cualidades del movimiento de la onda y la espiral basadas en el ritmo del tema musical.



Figura 25. Fotografías de la coreografía *la cumbia del trabajo* durante el rodaje.

Fuente: Archivo EMOVERE LAB

Mi visión como coreógrafa con las herramientas para la creación coreográfica en danza, fueron dispuestas particularmente hacia las composiciones corpográficas de cada intérprete creador(a), sugiriendo transformaciones en las tres dimensiones: espacio, tiempo y energía. Convocando, además, según los vínculos afectivos, poéticos y estéticos entre las y los participantes, la formación de dúos, tríos y grupos para cada una de las composiciones corpográficas, que sirvieron de base para el diseño del guión dramático de *Morphosis, encontrarse en estado de formación*. Donde cada participante, vivenció la posibilidad no sólo de ser su propio coreógrafo, sino de compartir su composición de movimientos a otras y otros.

Fue así como para el resultado creativo y la conformación de *Morphosis*, ejercí además del rol de directora artística, un rol de curadora, partiendo de las creaciones de cada participante, enfatice en su potencial simbólico, encaminándolos hacia una coherencia dramática con los módulos desarrollados y el producto creativo. Esto se dio en un ejercicio dialogante y continuo con los y las intérpretes creadoras(es), haciendo entonces de *Morphosis*, un producto artístico cocreado entre directora y coreógrafa e intérpretes creadoras(es) y coreógrafas(os).

Sobre la escritura creativa, la otredad y el amor romántico

Durante el laboratorio, siempre hubo un lugar reservado para las escrituras, así como se mencionó en el apartado de la bitácora vivencial, si bien, particularmente para el desarrollo del módulo 3 *la otredad que me altera*, se dio un abordaje directo sobre la escritura creativa.

Explícitamente, la noción de la otredad (Baz, 2009) fue un nuevo campo en el desarrollo de los módulos, los cuáles se presentaron como un viaje para pasar de una experiencia individual que fue la vivencia de *la simbiosis del módulo 1*, al surgimiento del *segundo nacimiento del módulo 2* y con esta nueva identidad y estado de consciencia, ir de nuevo al encuentro con el otro, que representa el desarrollo del módulo 3, donde la otredad interpela al *sí mismo*.

Para ello, se abordó la otredad desde la experiencia en el amor romántico y los vínculos de carácter sexo afectivo, donde se conversó a partir de nociones psicoanalíticas y platónicas sobre la experiencia romántica. Se acudió entonces al mito de las esferas de Platón, que refiere a una cosmogonía del origen humano. El mito relata que los humanos eran esferas completas que habitaban el mundo y por alguna razón, los dioses sintieron temor, ya que esas esferas humanas al ser una totalidad, eran poderosas y no requerían de la ayuda de los dioses, por lo tanto, los dioses decidieron dividirlos, formando así a un ser humano dividido a la mitad, con un fuerte sentimiento de estar incompletos, explicando como, por esta razón, vagamos por el mundo buscando insaciablemente nuestra otra mitad.

Este mito es la base para los dichos populares alrededor del amor romántico, como la búsqueda de la media naranja o del alma gemela. El mito de las esferas de Platón, remite en la psicología

psicoanalítica, temática abordada a lo largo del proyecto, a la etapa psicoevolutiva de la simbiosis. La simbiosis fue desarrollada durante los primeros módulos, por lo tanto, para el tercer módulo se habló de otredad, como esa dimensión imposible de la simbiosis, pues en la experiencia romántica según las teorías psicoanalíticas (Mitchell, 1988/1995) se anhela retornar al estado simbiotizado con nuestra primera figura de amor, la madre, esta vez reemplazada por la figura del amante. Aunque un retorno a la simbiosis sea imposible, debido a que y siguiendo la teoría mencionada, desde que nacemos estamos llamados a la *separación – individuación* – como logros identitarios de la teoría psicoevolutiva que sustentó el desarrollo de los tres módulos de contenido -, y es por ello que, se acude a la dimensión de la *otredad* en el módulo 3, en respuesta a esa simbiosis anhelada pero imposible, a la *otredad que altera el deseo del sí mismo*.



Figura 26. Fotografías durante el rodaje, de corpografía que aborda la simbiosis y el amor romántico.

Fuente: Archivo EMOVEERE LAB

Todo lo anterior para contextualizar cómo se abordó semejante alteración y esto fue a partir de las referencias de la literatura que han escrito sobre el amor romántico, para invitar a las y los participantes a escribir sobre este fenómeno, a partir de las escrituras creativas con el cuerpo de por medio, pues, siguiendo a Benedicto (2015) “hay cosas que sólo pueden decirse con palabras, las demás han de pronunciarse con el cuerpo. Existen sin embargo, unas cuántas, difíciles, en extremo complicadas, que no pueden sino manifestarse con ambos recursos simultáneamente; el dolor y el

amor” (p. 4). Así fue como leímos y nos dejamos afectar corpóreamente por poemas y fragmentos que aludían al amor romántico en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, con la finalidad de servir de inspiración para el ejercicio escritural.

La premisa para las escrituras creativas, se orientaron hacia la realización de un cuento, un poema o una carta, con la temática del amor romántico, fuera este desde un lugar autorreferencial o ficcional, partiendo de la idea de un amor que se anheló o un amor que se tuvo y no logró alcanzar su ideal. Así, dentro del laboratorio, participantes produjeron escritos ricos en imágenes y acciones, desde amores atormentados, amores de otras épocas, pasionales y amores escritos en cartas. Esta experiencia evidenció a la palabra, como una vía creativa y que desde la propia interpelación abre el campo referencial para la creación en danza.

Posterior a la producción textual, se realizaron ejercicios que abordaron la voz y la interpretación de textos en artes escénicas. Para ello, partí de la investigación alrededor de los apetitos interpretativos en relación a los resonadores de la voz, de la actriz y bailarina de Medellín, Paula Andrea Bedoya, relacionados de la siguiente manera: 1. *Apetito de la cabeza*, resonador craneal, que abarca un aspecto racional en la interpretación de la voz. 2. *Apetito de pecho*, resonador de pecho, que contiene un aspecto del yo, emocional, nostálgico y personal. 3. *Apetito del bajo vientre*, resonador del diafragma y abdomen, que refiere a un aspecto instintivo, sexual y agresivo.

Así, cada texto escrito pasó a ser interpretado a partir de los apetitos y sus resonadores. Exploración que se orientó a partir de las preguntas: ¿cómo siente el texto? y ¿qué sensación/emoción quiere transmitir a partir de la interpretación del texto? Dimensión que nos llevó a pensar en la figura del actor/actriz – bailarín/bailarina. Aludiendo de nuevo al hecho de que, en este caso, el ejercicio interpretativo desde la voz, respondió a la necesidad de la misma experiencia amorosa, al ser una experiencia que para su expresión necesita de la complementariedad entre el cuerpo y la palabra (Benedicto, 2015)

De este módulo emergieron dos cuadros dramáticos realizados por dos dúos de intérpretes creadoras(es) que hacen parte de los productos creativos de *Morphosis, encontrarse en estado de formación*. Dúos que dan cuenta de los textos escritos interpretados a través de la voz y el

movimiento. Esta conformación de dúos, como las otras composiciones, fueron posibles gracias a la forma progresiva en que, durante los laboratorios, se compartieron y debatieron desde un contenido temático y conceptual hacia las vivencias personales. Desde el concepto de *simbiosis* que en el compartir de la palabra se relacionó con nuestra infancia, el *segundo nacimiento* con nuestra adolescencia y en éste tercer módulo, en la forma como hemos vivido la situación amorosa y romántica junto con la interpelación que la experiencia nos convoca.



Figura 27. Fotografía de dúo durante el rodaje.

Fuente: Archivo EMOVERE LAB

Compartires atravesados por la idea de metamorfosis y de la separación – individuación. Dando cuenta de cómo se puede provocar actitudes simbólicas, incluso desde conceptos que en apariencia resultan ser ajenos a las vivencias personales. Así, los dúos denotaron en la propuesta estética de *Morphosis*, una traslación de lenguajes gracias a la actitud simbólica, desde inspiraciones a palabras escritas, que se tornaron en imágenes poéticas y al mismo tiempo en dinámicas de movimiento.

HALLAZGOS

A continuación, doy lugar a los hallazgos basados en la experiencia dentro de *EMOVERE LAB – Creación en Danza*. Laboratorio creado y diseñado con una metodología propia, para dar respuesta a la pregunta por provocar en otras y en otros, la actitud simbólica propicia para la creación en danza. La ideación de *EMOVERE LAB* fue posible gracias al tejido rizomático entre conceptos y herramientas de las profesiones que sustentó, la psicología y la danza, enlazando el contenido

temático de las teorías psicoanalíticas y psicoevolutivas del desarrollo humano, junto con la noción de metamorfosis de Coccia (2021) con lenguajes estéticos, poéticos y por supuestos compositivos en danza. Multidisciplinariedad que permitió, además de la generación de conocimiento entre disciplinas, una creación en danza de carácter transdisciplinar.

Sobre la relación entre la Actitud Simbólica y la Creación en Danza

Como artista orientadora, observar las composiciones en danza emergidas durante los módulos, fue una experiencia conmovedora, al encontrar que algo que sugería como una hipótesis, gracias al dispositivo pedagógico del laboratorio con cada una de las herramientas en las que me apoyé, se volvía una realidad. La actitud simbólica sobre la propia historia personal en términos de metamorfosis y desarrollo, como una provocación que logró la creación en danza.

Tanto la herramienta de la Imaginación Activa, como la Corpografía y las Escrituras Creativas, fueron la base gráfica, metafórica y poética que posibilitó la composición de cada participante sea individual o grupal, desde sus universos referenciales poéticos, autoreferenciados e interrelacionados. El espacio se tornó en metafísico, compartiendo el mismo sueño de cada cuerpo danzante, de participantes pasaron a ser intérpretes – creadoras(es) y espectadoras(es) del proceso de otras y otros, en cada retroalimentación, observación o expresión de admiración. Le seguíamos con la mirada mientras asentíamos a cada figura, movimiento y gesto expresado, pues compartimos y supimos desde un lugar empático, de qué se trataba aquello que estaba danzando cada una y cada uno, cada trío, dúo y cada grupo, como si antes nos hubiesen entregado un programa de mano con una sinopsis tan clara frente a lo que se nos presentaba.

Las palabras compartidas en cada círculo, la agitación de las emociones hechas cuerpo, hicieron de *EMOVERE LAB* una realidad. Un universo simbólico hecho movimiento, narrativa, sensaciones e historias. El espacio se invadió de un ambiente sensible e íntimo, donde el presente, entendido como un regalo, fue el cuerpo en movimiento. Esta dimensión me recuerda la siguiente reflexión:

El movimiento puede transformar un espacio muerto, vacío, en un espacio vibrante, lleno de dinamismo. Mary Wigman constantemente usaba el espacio como un elemento activo y a veces

como un oponente. Iba aún más lejos, definiendo a la danza como tensión motivada en el espacio y como creadora de espacio. Murray Louis introduce el espacio en sus series fílmicas *Dance as an Art Form*, donde afirma que: “en su forma básica el espacio es un vacío - silente, estéril, inocente- previo a la consciencia, previo a la vida”. El coreógrafo debe llenar y moldear ese vacío. (Blom y Chaplin, 1996, p. 53)

Es importante resaltar cómo a partir de una motivación, en esta ocasión, la temática de cada módulo: *La simbiosis, un registro de nacimiento* y su pregunta por el Estado Corporal Anterior y la relación con el sostén materno del módulo 1; *El segundo nacimiento* y su pregunta por los ritos de paso y el cuerpo que adolesce, del módulo 2; *La otredad que me altera* y su pregunta por las formas de relacionarnos románticamente, se bifurcaron en innumerables insumos creativos posibilitados por las herramientas pedagógicas.

En el encuentro con el otro a partir de la observación participante y la conversación, en este caso desde mi rol como artista orientadora y la participación activa de los y las demás participantes, se lograron entrever otras potencialidades que no necesariamente entran a representar el carácter biográfico de la persona, aunque el producto creativo se desprenda de allí. Por lo tanto, se resalta el símbolo que deviene del mismo cuerpo en movimiento y se enfatiza en aquello que tomó y expresó, por ejemplo, una pregunta por la identidad y un desagrado por el propio rostro, se torna a partir del movimiento realizado, en una fiera en cautiverio. El símbolo entonces se transforma, ya no para continuar excavando en las memorias biográficas, sino para enfatizar en su forma estética, sensible y transmisible a través del movimiento.

Es por ello que el significante se expande y se torna ambiguo y misterioso, porque no se tomó de un animal en cautiverio para representarlo, sino que de la misma exploración a partir de una serie de preguntas biográficas, imaginarias y autoficcionales a través de la realización de la corpografía y luego llevadas al movimiento, el gesto y la danza, se devela aquello que evoca. Por lo tanto, el animal en cautiverio sigue estando en relación a su propio ejercicio corpográfico, aunque en apariencia no parezca serlo. De ahí se desprende el carácter interpretativo del espectador en danza y la expansión del símbolo en la figura del intérprete – creador.

Sugiero que esta puede ser una forma de ir más allá de la representación y de rescatar la actitud simbólica propicia para crear danzas de carácter autoral. El símbolo se expande en la creación, en sus innumerables rutas de expansión, discriminación o disminución que llevan desde la impresión sensorceptiva hasta la interpretación. Dándole un nuevo significado a las vivencias y a los símbolos. Son ahora fuerza creativa y cada participante los acoge como una parte de sí más allá de su connotación negativa o positiva.

Contención Emocional

Durante el desarrollo del laboratorio, emergió la pregunta por la contención emocional, en tanto se tocaron elementos que fueron movilizados en la historia biográfica, por ello la importancia de revisar constantemente el reencuadre del espacio desde mi lugar de enunciación como artista orientadora con formación en psicología y ofrecer las herramientas de ambas profesiones.

Una participante que experimentó una sensación de dificultad en la puesta en escena de su corpografía personal y que la llevó a una manifestación catártica, supo así misma reponerse y autoprotegerse; ésta situación evaluada desde un visor psicológico, da cuenta de las herramientas que posee. Si bien, situaciones como estas, dan cuenta sobre la importancia de contextualizar y revisar constantemente el acto pedagógico que se manifiesta a través de las palabras y la instrucción, como por ejemplo: “ir a esas imágenes afectivas con las herramientas que se tienen, y respetando los límites de la psique, que si esos límites están es porque tienen una razón y no se trata de traspasarlos sino de verlos y de ir hasta donde nos sea viable y posible”. Instrucciones como éstas permiten reconocer la situación psíquica de cada participante, invitando a una posición de cuidado y respeto frente a las propias memorias. Esto entonces revela la importancia del *holding* (*sostén afectivo*) que emerge del espacio en sí mismo, cual si fuese un útero contenedor, seguro y empático, por lo que en el caso de la participante que experimentó el estado catártico en su composición, logró expresar su incomodidad en el espacio, diciendo que gracias a la empatía, la intimidad y la confianza que le generaba el espacio, logró acceder a dichas imágenes que tanto le han costado, ya que su experiencia desde su hacer teatral, la ha llevado a vivir direcciones que la invitan constantemente a ir a sus memorias de dolor sin contar con las herramientas suficientes para enfrentarlo. Por lo tanto, dentro de *EMOVERE LAB* la precaución y el cuidado frente a estas

temáticas, se consideraron constantemente, reencuadrando los fines el espacio, desde un lugar bioético y seguro, encaminando a la capacidad de sostenerse y del reconocimiento de la adultez como una habilitación del reconocimiento emocional tanto del registro infantil como del registro adolescente que nos habita.

LINK DEL PRODUCTO AUDIOVISUAL

MORPHOSIS, Encontrarse en estado de formación. Psicología y Danza en EMOVERE LAB - Creación en Danza:

1. [OneDrive](#)
2. [YouTube](#)



Figura 28. Fotografía durante el rodaje, Interpretas creadoras(es) en *Morphosis*, encontrarse en estado de formación.

Fuente: Archivo *EMOVERE LAB*

CONCLUSIONES

Morphosis: Psicología y Danza, un encuentro con la Actitud Simbólica para la Creación en Danza, además de ser una propuesta pedagógica y creativa, se presentó como la posibilidad de enunciación poética y compleja, desde mi visión como psicóloga, docente y artista en danza. Además, se constituyó como la sombrilla paradigmática hermenéutica - fenomenológica que orientó la construcción de conceptos y su aplicación durante el laboratorio de creación. El método A/R/Tográfico, por su carácter interdisciplinario de las artes, permitió configurar mi lugar de enunciación, desde investigadora hacia artista orientadora, convirtiendo el acto de indagación de vida, en un proyecto a/r/tográfico de carácter transformador.

Transformación, encontrarse en estado constante formación y metamorfosis, fueron los estados que transité durante la ideación, planeación, escritura y ejecución del proyecto. Lo viví con todo el cuerpo, con la intensidad a la que nos sometemos al intentar traducir sensaciones somáticas en conceptos abstractos, al intentar definir objetivos, enlazar conceptos y palabras, realizar creaciones y promover estados de danza. Intensidades que apuntaron a intentar sintetizar la pregunta que me conmueve: por la generación de conocimiento sensible y por el acto creativo como un emerger simbólico.

Cuando acudí a la multidisciplinariedad, sabía a la complejidad a la que me enfrentaba, pero no fue sino estando dentro de ella que pude percibir las innumerables ramas que de ellas se podían desprender. Tomar decisiones respecto al proyecto fue de las mayores odiseas que viví. Durante la ejecución tuve dos vías, por un lado, podía quedarme en soledad escarbando un concepto hasta el final frente al computador o, por otro lado, podía llevar mis preguntas a compartirlas en un espacio con otras personas y con ellas, interpelar el concepto y conjugarlo con el cuerpo en movimiento y nuestra vida personal. Claramente por la búsqueda de un diseño metodológico propio del proyecto, tomé las dos vías en simultáneo. Si bien, por los oficios de toda investigación académica, es ambicioso por no decir que imposible, intentar plasmar toda generación de conocimiento sensible de forma escritural. Por lo tanto, y dándole lugar al conocimiento generado y a los productos creativos dentro de *EMOVERE LAB*, apelar al producto audiovisual, para dar cuenta de la

impresión estética, afectiva y sensorial de la creación en danza, fue una de las decisiones más oportunas, en medio del sinnúmero de posibilidades que se abrieron en el encuentro entre psicología y danza.

Las transformaciones durante el proyecto, dieron cuenta de cómo una estudiante con formación en psicología y próxima licenciada en danza, pudo utilizar su caja de herramientas, académicas, literarias, dancísticas, afectivas y sensoriales, para desde la experiencia de su cuerpo, orientar procesos de pensamiento y creación para la danza en otras personas. Fue necesario además de la construcción de una pregunta orientadora, afinar en mi interior la transmisión de ideas, desde un mundo teórico hacia la interpelación con el mundo interior y a partir de esa colisión, emerger en la creación.

Bastó integrar la actitud simbólica propia para provocar la actitud simbólica en otras y otros. Bastó que cada participante usara su propia caja de herramientas para interpretar fenomenológicamente su propio mundo y ser creadoras(es) de danzas autorales, propias y auténticas. Porque la actitud simbólica es un comportamiento humano que a todos nos pertenece, basta con abrir los sentidos, tocar y dejarse ser tocado por el mundo, para integrarse con todo lo que nos compone e interpretativamente ser los y las creadoras de nuestro propio universo simbólico.

En este caso, así como sucede constantemente en proyectos y técnicas que integran la psicología y la danza, no pretendí sanar a través del diseño de metodologías enfocadas en danzas de corte terapéutico. Más bien, pretendí acudir al universo referencial de la psicología psicoanalítica de corte Junguiano para darle lugar a la actitud simbólica y de corte relacional para generar contenidos temáticos alrededor de los estadios psicoevolutivos del humano y a partir de estas teorías, acercarme al fenómeno de la creación en danza. Por supuesto y atravesada por mi labor como psicóloga psicoterapeuta, me es imposible desprender del(a) intérprete creador(a) el humano biopsicosocial que está detrás. Es por esto que con este proyecto, pretendí más que sanar o realizar procesos psicoterapéuticos basados en danza, habilitar a través de la pregunta, los contenidos personales, afectivos, conscientes y no conscientes para el emerger de danzas autorales y propias, ya que, como bailarina e intérprete creadora, me encuentro en una constante búsqueda por mi

propia danza, entonces, provocar danzas autorales en otras y otros, es continuar provocando en mí misma, danzas auténticas ajustadas a mi realidad corpórea.

El tesoro que ha emergido de este proyecto es poder darle lugar a ambas disciplinas que componen mi lugar en el mundo y al mismo tiempo generar coqueteos entre ellas. El proyecto apeló a darle lugar al mundo sensible desde nuestros cuerpos poéticos, apuntando a la capacidad de simbolización como logro psicoevolutivo, puesto que el diseño metodológico de *EMOVERE LAB – Creación en Danza* indicó el camino hacia un “un saber-ser: un saber-sentir, un saber-degustar el mundo, etc., una apertura del sentido y de los sentidos” (Cardona, 2020. p. 29) Un despertar intuitivo y sensible que fue posible, gracias a la pregunta por la actitud simbólica alrededor de los propios procesos de metamorfosis y psicoevolución, expresados en la creación en danza.

BIBLIOGRAFÍA

- Ávila, A, Marta. Danza y Dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene (2013). ESCENA. Revista de las artes, vol. 72, núm. 1, pp. 75-82 Universidad de Costa Rica.
- Bardet, M. (2012). Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía. Buenos Aires, Cactus, 255 págs.
- Baz, M. (2009). Cuerpo y otredad en la danza. Revista Tramas 32. UAM-X. México. pp. 13 – 30.
- Benedicto, C, C. El amante de Marguerite Duras o la literatura como dolor. Tiempo en la casa. Suplemento de la revista Casa del Tiempo. Número 23 – 24. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- Blom, L, A & Chaplin, L, T. (1996). El acto íntimo de la coreografía. Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación. México, D.F.
- Campbell, J. (1988). El Poder del Mito. Entrevista con Bill Moyers. Madrid: Editorial Capitán Swing. Colección Ensayo
- Castellanos de Zubiría, S. (2010) Amores malditos. Bogotá: Editorial Norma. Colección Biblioteca Susana Castellanos.
- Cardona, P. (2000). Dramaturgia del bailarín, cazador de mariposas. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA/Escenología.
- Cardona, P. (2020). Seminario-taller Del Bios Escénico a la Poética del Bailarín. El Cuerpo que Crea. Pequeño Teatro de Medellín.
- Coccia, Emanuele. (2021). Metamorfosis. Trad. Pablo Ariel Ires por Cactus S.A. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Coccia Rovida, V. B. (2022). El cuerpo revelado: Magia y Trashumancia para una pedagogía de la singularidad en la danza. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Maestría en Educación Artística.

- Congote Posada, J. (2015). Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín. *Artes La Revista*, 8(15), 60–80. Recuperado a partir de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24019>
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2012). El campo de la Investigación cualitativa. En N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln, *Manual de investigación cualitativa Vol. I* (págs. 43-101). Barcelona: Editorial Gedista.
- Freud, S. (1901). *Psicopatología de la vida cotidiana*. Volumen 6. Buenos Aires: Amorrortu. Reimpresión 2004.
- Freud, S. (1998). Tratamiento psíquico (tratamiento del alma). En J. L. Etcheverry (Traduc.). *Obras completas: Sigmund Freud (Vol. 1)*. Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1890).
- Garagalza Arrizabalaga, L. J. (2005). Hermenéutica del lenguaje y simbolismo. *ENDOXA*, 1(20), 245–262. rescatado en: <http://old.e-spacio.uned.es/fez37/public/view/bibliuned:Endoxa-200536D6760A-AFBB-1B1F-2B11-3330611132AE>
- Gil, J., & Herrero, M. (2014). La danza y el lenguaje. *Badebec*, 4(07). Rescato en: <https://radio1.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/107>
- Giraldo-Gómez, N. (2019). Coreografiando el saber educativo en la enseñanza de la danza con niñas. Trabajo de investigación. Maestría en Motricidad y Desarrollo Humano. Universidad de Antioquia, Instituto Universitario de Educación Física Colombia, Medellín.
- Henaó, L. (2011) Metacognición, complejos y sueños: una perspectiva analítica. En revista *Katharsis* - ISSN 0124-7816, No. 11, pp. 141-151 - enero-junio. Envigado, Colombia.
- Imbernón, S. (2020). Psicología y Danza Profesional, dos disciplinas conocidas aún por encontrarse. *Revista Danzaratte*, Año XIII, nº 13, Mayo 2020. pp 22 - 37
- Irwin, R. (2013). La práctica de la a/r/tografía. *Revista Educación y Pedagogía*, Medellín. Universidad de Antioquia, Facultad de Educación (25) 65, 106-113
- Jung, C. G. (2013). *A natureza da psique* (Mateus Ramalho Rocha, trad., 10a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes. *Obras Completas de C. G. Jung Vol. 8/2*. (Trabalho original publicado em 1938)

-
- Jung, C. G. (2004). Consideraciones Teóricas acerca de la Esencia de lo Psíquico. En *Obra Completa* (Vol. 9). Madrid: Editorial Trotta.
- Jung, C. G. (2004). Sobre la energía del alma. D. La creación de símbolos. En *Obra Completa* (Vol. 9). Madrid: Editorial Trotta.
- Jung, C. G. (1963). *L' Ame et La Vie*. París: Buchet/Chastel.
- Jung, C. G. (2008). *O eu e o inconsciente* (Dora Ferreira da Silva, trad., 21a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes. *Obras Completas de C. G. Jung Vol. 7/2*. (Trabalho original publicado em 1916)
- Laplanche, J. (1998). *Diccionario de Psicoanálisis* (2a. ed., 1a. reimp.). Barcelona: Labor.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Ediciones / metales pesados
- Mahler, M. (1975). *El nacimiento psicológico del infante humano*. Buenos Aires: Marymar.
- Marquis, G. & Trosman, C. (2000). *Cuerpo: nada de lo humano le es ajeno*. En: *El Movimiento 10, Revista del Primer Encuentro Latinoamericano de Lo Corporal* (26).
- Marín-Viadel, R.; Roldán, J. (2019) *A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística*. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), 881-895.
- Matallana, R. (2023, 14 de noviembre al 5 de diciembre). *Fundamentos - Símbolo y actitud simbólica en psicogenealogía [Curso]*. Cátedra Libre Ignacio Martín Baró: Centro de estudios e investigaciones psicosociales. Bogotá, Colombia.
- Mitchell, S. A. (1988). *Conceptos relacionales en el psicoanálisis: Una integración*. México: siglo ventiuono editores, s.a. de c.v. Traducción de Mercedes Córdoba. (Primera edición en español 1993).
- Mitchell, S. A., & Black, M. J. (1995). *Más allá de Freud. Una historia del pensamiento psicoanalítico moderno*. Barcelona: Herder Editorial. Traducción Roberto H. Bernet. (Publicado en 2004).
- Morin, E. (1999). *Introducción al Pensamiento Complejo*. Gedisa Editorial. Rescatado en: https://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/morin___introduccion_al_pensamiento_complejo.pdf

-
- Nicolescu, B. (1996). *La Transdisciplinarietà*. Ediciones Du Rocher. Rescatado en: <https://www.ceuarkos.edu.mx/wp-content/uploads/2019/10/manifiesto.pdf>
- Rivas Montoya, L. M (2015). Un acercamiento a la investigación cualitativa. *Revista Forum Doctoral*. Número 6. Enero – Junio.
- Ronchi Salamea, A. (2016). *Proceso de Separación-Individuación según la perspectiva de Margaret Mahler*. Cuenca, Ecuador: Facultad de Filosofía de la Universidad del Azuay y Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Escuela de Psicología Clínica. Director Mst. Gerardo Peña Castro.
- Saldarriaga, V. (2023, 13 de julio al 21 de septiembre). *Formación Básica en el Modelo Psicocorporal [Curso]*. Centro de Estudios Pulsación Potencia. Medellín, Colombia.
- Silva Fara, M. H. (2016). A imaginação ativa junguiana na Dança de Whitehouse: noções de corpo e movimento. *Psicologia USP | Volume 27 | número 3 |*, 542 - 552.
- Vélez, M. C. (2007). *Las vírgenes Energúmenas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Vella, G. & Torres, E. (2012) Desarrollo de un instrumento de observación en danza movimiento terapia (DMT), *Revista: Papeles del Psicólogo*, 2012. Vol. 33(2), pp. 148-156. Recuperado en: <http://www.cop.es/papeles>.
- von Franz, M.-L. (1969). *Imaginación activa alquímica*. Madrid: El hilo de Ariadna. Traducción: Alejandro Marshall. Año de edición: 2023.
- Whitehouse, M. S. (1999a) Creative expression in physical movement is language without words. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic movement: a collection of essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow* (pp. 33-40). London, England and Philadelphia, PA: Jessica Kinsley Publishers. (Trabalho original publicado em 1956)
- Whitehouse, M. S. (1999b). C. G. Jung and Dance Therapy: Two major principles. In P. Pallaro (Ed.), *Authentic movement: a collection of essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow* (pp. 73-110). London, England and Philadelphia, PA: Jessica Kinsley Publishers. (Trabalho original publicado em 1979)
- Winicott, D. (1965). *Los procesos de la maduración y el ambiente facilitador*. Barcelona: Paid

ANEXOS

<i>EMOVERE LAB – Creación en Danza</i>	
Inicio	Presentación y Diagnóstico Rápido Participativo.
Objetivo:	Introducir el laboratorio a partir de la presentación entre participantes. Desarrollar un primer encuentro desde el movimiento para observar la sinergia grupal, las habilidades psicofísicas, la relación con el espacio, entre otras categorías emergentes.
Día:	Miércoles 21 de febrero del 2024
Actividades planeadas: <i>Aquí se enuncian las actividades planeadas previamente.</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Presentación del proyecto EMOVERE LAB – Creación en Danza. 2. Presentación entre participantes. 3. Acuerdos, normas y requisitos con el proyecto y las instalaciones del Centro Cultural de la Facultad de Artes. <p>Tiempo estimado: 45 minutos.</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Calentamiento Articular 5. Estado de danza a través de la ideokinesis 6. Juegos de atención y memoria de trabajo a través del movimiento. 7. Apoyos en plano bajo, medio y alto. 8. Secuencias articuladas de movimiento en plano bajo medio y alto. 9. Trabajo compositivo en parejas a partir de las superficies de apoyo. 10. Enfriamiento. 11. Cierre y círculo de palabra alrededor del desarrollo. <p>Tiempo Estimado: 1:15'</p>
Descripción de lo sucedido: <i>Se describe de forma detallada y objetiva el desarrollo de momentos durante el encuentro.</i>	<p>Posterior a la presentación entre participantes y del proyecto <i>EMOVERE LAB - Creación en Danza</i> se dio paso al momento práctico desde una metodología de taller:</p> <p>Introducción a un Estado de Danza</p> <p>Se invitó a habitar el espacio desde la formación circular. En posición vertical, se orientó a una posición paralela, depositando el peso hacia las caderas, piernas y pies, con la invitación al enraizamiento, partiendo del movimiento en balanceo, testeando los pesos en el trípode del pie, compuesto por: el talón (hueso calcáneo), la cabeza del primer metatarsiano (dedo hallux) y la cabeza del quinto metatarsiano (dedo</p>

pequeño), haciendo partícipe la noción de gravedad, en orientación hacia la tierra. Ideokinéticamente, los pies se tornan en raíces que se conectan con la tierra aportando firmeza y estabilidad. Logrado esto, se encauza la consciencia hacia la respiración en sus dos momentos: la inhalación y la exhalación, expandiendo la consciencia al movimiento que trae estos dos momentos de la respiración y se invitó a: “hacerla visible” Hacer visible la exhalación como vaciamiento y la inhalación como llenado. A partir de ello, se orientó a cuatro momentos de la respiración de la siguiente manera: inhalación, retención del aire, exhalación y retención del vacío (sin aire), esto acompañado de movimientos del tren superior donde la columna ejercía de eje motor, provocando en los cuerpos estados de movimiento en caída-recuperación tal cual como lo propone la respiración en sí misma.

Ideokinesis

Desde el inicio se orientó una mirada hacia la parte inferior adelante, una mirada que invita a la escucha con la siguiente premisa: “abrir los ojos con la mirada adentro”. A medida de la progresión del ejercicio se observaban los cuerpos con movimientos más articulados y entregados a la Caída – Recuperación en relación con la gravedad.

Posterior a ello se llevó a activar el tren inferior, a partir de la siguiente premisa: “los pies como raíces se expresan en formas abstractas”, provocando torsiones en el tren superior y los brazos se comenzaron a recorrer el límite de la kinesfera, cual si fueran extensiones de las raíces con la premisa: “Como es arriba es abajo”. Se invitó al desplazamiento aludiendo a que existían raíces aéreas, imagen kinética que generó un leve estado de desequilibrio. El ejercicio después de su progresivo estado durante 15 minutos, finalizó retornando al inicio, con el anuncio: “Todo inició con una respiración”.

Desplazamientos en plano bajo, medio y alto

Con los pies cercanos a la tierra, acariciándolo en cada traslación de peso y en una semiflexión de rodillas, se invitó a romper con la formación circular y a desplazarse por todo el espacio, manteniendo las manos a la altura del pecho como forma de informar a los otros cuerpos en movimiento, sobre su paso. El ejercicio pasó de una experiencia individual a una colectiva cuando se orientó a detenerse sólo si alguien se detenía, y a avanzar sólo cuando alguien avanzaba, trayendo la imagen de un *cardumen* o de una *mente colectiva*. Esto propició una escucha activa y una empatía grupal.

Posterior a ello, se dio paso a un momento más técnico-corporal basado en el entrenamiento en sí mismo, a partir del lenguaje del movimiento que he venido construyendo, pasando por distintos modos de desplazamiento en plano alto y en plano medio, donde los medios giros, las torsiones y deslizamientos tuvieron preponderancia.

Al finalizar se realizó una secuencia, enlazando los movimientos desarrollados en los desplazamientos, generando fluidez entre cada movimiento. La secuencia se realizó en parejas para tener la experiencia de ejecutarla de forma enfrentada a otro cuerpo. Con la premisa del mismo movimiento pero iniciándose con lados contrarios.

<p>Asociación con conceptos y reflexiones:</p> <p><i>Pensamiento - Creación</i></p> <p><i>Se hacen anotaciones a partir de la interpretación sobre el trabajo desarrollado dentro del laboratorio, desde un lugar metodológico, reflexivo y/o conceptual.</i></p>	<p>Ideokinesis - Estrategias expresivas para la danza y la observación participante.</p> <p>El primer momento que refiere a la “Introducción a un Estado de Danza” se inspira en las terapias expresivas de la danza integrativa o la danza terapia. Donde el recurso poético ocupó un lugar de preponderancia para provocar el “estado en danza”, desde la orientación anatómica, hasta la evocación de imágenes – sensaciones. Del mismo modo, el formato en circular permitía dejarse afectar por la presencia del otro, dejándose contagiar por su movimiento. Metodológicamente como artista formadora y tallerista, me hago partícipe de la experiencia, ya que al hacer parte del círculo me sé permeada por la sensación compartida, para así conducirla a partir de la propia experiencia vivencial y de la experiencia observable que se va desarrollando en los otros cuerpos. Esta observación participante provocó así orientaciones acordes a lo que se va deviniendo, apelando al recurso ideokinético y poético.</p> <p>Evaluación Participativa: Economía Cognitiva y Repetición</p> <p>Al finalizar el ejercicio de desplazamiento por el espacio y las premisas del <i>cardumen</i> o la <i>mente colectiva</i> donde la pausa y el inicio se demarcaba si algún integrante decidía detenerse o continuar; se dio el espacio para conversar a partir de las siguientes preguntas: ¿Qué sucedió? y ¿Cuáles fueron las dificultades?. Dónde se logró reflexionar de forma participativa, cómo nos costaba la pausa, en tanto entrábamos en ella pero rápidamente decidíamos salir de ella; o como después de un tiempo, entrábamos en un tempo o ritmo llevándonos a un patrón conocido, con poco margen de error, en una fórmula por “controlar el ambiente” y como dicho patrón, parecía ser consentido por tod@s de forma no consciente. En este punto el concepto de <i>economía cognitiva</i> logra explicar la situación, de manera que se interpretan nuevos eventos, en este caso el ejercicio del <i>cardumen</i> donde la escucha y la atención debían estar activos para los nuevos cambios, en un corto lapso de tiempo se vuelven en patrones repetitivos y conocidos, donde todos asienten de forma implícita ese patrón, como bien dice el concepto, economizando el proceso cognitivo y no creando nuevas fórmulas cognitivas. Es este caso de interacción social y de movimiento, del mismo modo la economía cognitiva nos aproxima a lo que clínicamente y extrayéndolo de la noción psicopatológica conocemos como: <i>compulsión por repetición</i> o simplemente <i>repetición</i> noción que Sigmund Freud definió para dar un fundamento al impulso de los seres humanos a repetir actos, pensamientos, sueños, juegos, escenas o situaciones.</p> <p>Después de evaluar el ejercicio participativamente y compartirles ambos conceptos psicológicos, se puso foco y atención para no entrar en dichos patrones y el resultado fue, un ejercicio lleno de divergencias, donde era difícil saber cuándo se detenía y cuando se avanzaba, dando un mayor lugar a la incertidumbre y teniendo que esforzar la escucha colectiva, si bien, el tiempo en las pausas se prolongó más, de una forma más amena y expectante.</p>
<p><i>Diagnóstico Rápido Participativo (DRP)</i></p>	<p>Diagnóstico rápido participativo:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Las y los participantes son 10 en total y pertenecen al grupo etario entre 22 y 34 años. Géneros: 8 mujeres y 2 hombres. De profesiones: Estudiantes y egresados de la Licenciatura en Danza y de Arte Dramático de la UdeA, Tecnólogos en Arte Dramático, ingenierías, psicología y practicantes de danzas: aéreas, pole dance, telas, afro contemporáneo, danzas populares y danza contemporánea. ● Se observa una actitud de motivación a partir de las expresiones alrededor del laboratorio. Hay personas que se conocen entre ellas y otras que se

	<p>distinguen. Se observa un trabajo cooperativo, aclarando dudas y formas dentro de los ejercicios propuestos.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los cuerpos presentan conciencia corporal, conciencia del espacio y fuerza; además de otras habilidades cognitivas observables: memoria de trabajo, memoria a corto y a mediano plazo, atención, aprehensión de nueva información y capacidad de asociación. Son cuerpos que están entrenados psicofísicamente, unos más que otros, gracias a sus experiencias previas. El trabajo colaborativo beneficia al desarrollo, ya que se evidencia en el momento de compartir saberes y estrategias prácticas. • Una de las participantes expresa tener un diagnóstico de TDA (Trastorno por déficit de atención) por lo cual se le dificulta seguir secuencias. • El espacio no cuenta con sus condiciones totales para la práctica corporal y de movimiento. Si bien es un espacio amplio, con buena iluminación, ventilación y amplificación de sonido, su techo es bajo y el piso en baldosa, lo cual dificulta los ejercicios en plano bajo y en plano muy alto. Al ser un piso en baldosa y sin cámara de aire, se sufre de un estrés en las rodillas, pantorrillas y tobillos.
<p>Socialización:</p> <p><i>Expresiones y reflexiones finales de los y las participantes.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • Las personas participantes, mostraron una actitud de motivación. Al hacer parte de <i>EMOVERE LAB</i> se sienten expectantes y con actitud colaborativa de trabajo. • Los momentos iniciáticos de los encuentros desde la guía ideokinética y poética fue propicia de estados de danza y estados de conciencia alternativa que se enunciaron como estados extáticos, fuera de la conciencia ordinaria con expresiones como: “la imagen de las raíces me llevó a un estado de conexión con mi cuerpo y el espacio de una forma sorprendente”. • La sinergia grupal se expandió aún más al darle forma en las diagonales y en el trabajo en parejas de una composición instantánea a partir de los cinco movimientos vistos durante los desplazamientos. Esto evidenció un trabajo colaborativo, un disfrute en el encuentro a partir de una misma premisa y la observación de los distintos modos de aprehensión de conocimientos, memoria corporal y memoria de trabajo. Al finalizar fue interesante notar como l@s participantes quedaron en estado extasiado y con deseos de seguir, expresando que así querían que siguieran siendo todos los encuentros (basados en el entrenamiento y el movimiento secuenciado)
<p>Evaluación:</p> <p><i>Se describe puntos a tener en cuenta para el próximo encuentro.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se ve la necesidad de tener una asesoría con cada participante para realizar una evaluación más detallada y también para preguntar por sus recursos psicoemocionales, ya que durante el laboratorio se desarrollarán ejercicios que accederán a ese campo de la intimidad. Esto con el fin de prevenir situaciones que puedan afectar el laboratorio como la activación de recuerdos traumáticos que devengan en crisis. • Es importante dar cuenta de las dos profesiones: artista formadora y psicóloga psicoterapeuta y usar las herramientas de ambas dentro del desarrollo del laboratorio, dejando la posibilidad de tener asesorías

	<p>individuales y grupales sobre temas que nos movilicen. Aparece entonces la pregunta ¿cuál es el límite de cada una de las profesiones?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los ejercicios prácticos y creativos en parejas apuntan a la expansión de habilidades, ya que el encuentro colaborativo apunta hacia la potencia. • Por las condiciones del espacio, la falta de un piso adecuado y un techo muy bajo, es importante diseñar las estrategias de movimiento que disminuyan dentro de lo posible el impacto de los cuerpos con el piso (saltos, lanzamientos, cargas pesadas, secuencias de piso que apoyen la rodilla, entre otros).
Registro foto y video	Miér -21 de febrero.

<i>EMOVERE LAB – Creación en Danza</i>	
Módulo 1:	La simbiosis, un registro de nacimiento
Palabras clave:	Estado Corporal Anterior, simbiosis, puertas, expansión y contracción, composición grupal, co-creación.
Tema:	Estado Corporal Anterior “Las puertas”
Día:	Viernes 01 de Marzo del 2024
Objetivo:	A partir de la vivencia del Estado Corporal Anterior, realizar una composición por grupos, con las premisas espaciales de las puertas junto con las sensaciones experimentadas, tomando en cuenta las calidades de movimiento de: “las puertas que se abren” y “el ir hacia atrás” descritas en la bitácora del miércoles 28 de febrero.
Actividades planeadas: <i>Aquí se enuncian las actividades planeadas previamente.</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Activación, atención, calentamiento articular. 2. Secuencia del piso 1 circular. 3. Juegos en parejas calentamiento. 4. Exploración y fijación en la calidad de movimiento de: “Las puertas que se abren” y el “ir hacia atrás”. 5. Trabajo compositivo grupal, desde las sensaciones del Estado Corporal Anterior y la relación cuerpo-espacio con las puertas como localización. 6. Cada puerta me lleva a una vivencia subjetiva del estado corporal anterior de c/u construyendo un tejido intersubjetivo. <p>Tiempo Estimado: 1h:30’</p>

<p>Descripción de lo sucedido:</p> <p><i>Se describe de forma detallada y objetiva el desarrollo de momentos durante el encuentro.</i></p>	<p>Activación, atención y calentamiento articular</p> <p>El círculo es la forma convencional de iniciar los encuentros. En posición vertical y en un paralelo anatómico, se procura alinear el cuerpo en las estructuras de la cintura pélvica y la cintura escapular, trayendo la evocación de la activación previamente aprehendida del “enraizamiento”. Se comienza a ejecutar una serie de movimientos o asanas de forma fluída que corresponden a la práctica del Hatha Yoga - no estrictamente siguiendo la fórmula de esta técnica - elongando la columna en flexiones adelante y en extensiones hacia atrás, hasta la flexión de caderas llevando los glúteos cerca a las pantorrillas en una flexión profunda de cadera, a partir de ahí, se lleva a estirar el costado con las piernas a lado y lado de forma intercalada y después a continuar la movilidad de la columna con apoyo de manos y pies, propiciando un perro que mira para abajo o (Adho Mukha Svanasana) y luego una tabla, donde la flexión de rodillas propicia la extensión total de la columna, realizándose de forma secuenciada y repetida. Por último se lleva la pierna adelante en una posición de guerrero 1 o una cuarta larga generando inclinaciones lado a lado y extensiones de columna donde los brazos se despegan del piso y sirven de elongación de la columna, trabajándose el equilibrio de los apoyos de los pies. Al finalizar se llevan los cuerpos en una posición supina, generando movimientos de balance para soltar los músculos activados durante la ejecución y dando inicio a la secuencia 1 de piso realizada previamente en el encuentro del miércoles, bajo la premisa de hacerla a cada lado primero todo el grupo y luego dividiéndose por grupos.</p> <p>Compartir de conceptos</p> <p>Al finalizar la activación y el calentamiento articular, se comparten ideas a partir de la simbiosis materna, compartiendo además el concepto de <i>omnipotencia subjetiva</i> descrita en el módulo, ésta noción toma por sorpresa a las participantes de la significancia que trae la díada madre-hij@ y comienzan a asociarla con la idea del <i> Holding (Sostén afectivo) </i> y el <i> Handling (Sostén manual o físico) </i> previamente compartido.</p> <p>Las puertas grandes y las puertas pequeñas</p> <p>Se da continuidad a la exploración de <i> las puertas </i> a partir de la siguiente imagen: “mi cuerpo es un sistema de puertas que se abren y se cierran” premisa que se traduce en el movimiento, desde la expansión y la contracción, siendo la expansión el abrir y la contracción el cerrar del <i> cuerpo-puertas </i>. En un primer momento se desarrolla de forma grande y ampliada, es decir, en movimientos distales, llevando las extensiones del cuerpo al límite de la kinesfera personal, al mismo tiempo que ejecutaban el movimiento, se desplazaban en el espacio, desde un punto A hasta un punto B. En un segundo momento se guió orientó a realizar el mismo ejercicio de abrir y cerrar, esta vez con movimientos más orientados a la línea media del cuerpo, dando lugar a gestos y acciones más proximales. Al movimiento del <i> cuerpo-puertas </i> se le añadió la noción del <i> Handling (Sostén manual) </i> orientando a que tomaran alguna extensión del cuerpo, en el momento de la contracción o el cierre, cual si sostuviera otro cuerpo que dependiera de sí mismo; el sostén de dicha articulación: antebrazo, muñeca, pierna, cabeza, pie, ofrecía la imagen evocada de la díada simbiótica madre-hij@. En el momento de realizar el movimiento, se generaba una pausa en cuanto se sostenía la propia parte del cuerpo. El ejercicio se realizó bajo la pauta musical de la sesión anterior, un ritmo marcado por el sonido de un bajo profundo.</p> <p>Composición grupal</p> <p>En la segunda hora a partir de la vivencia del Estado Corporal Anterior se inició un proceso de composición grupal a partir de las siguientes premisas: identificando las</p>
---	---

	<p>sensaciones tenidas durante la vivencia, generar una conversación entre los y las integrantes de cada grupo, identificando qué sensaciones de la experiencia individual desean componer corporal y coreográficamente, esto además, orientando a que dicha composición tome en cuenta las exploraciones de movimiento realizadas previamente, desde <i>la secuencia de piso 1</i>, la exploración de <i>cuerpo-puertas</i> y <i>el handling (sostén manual)</i>. Evocando, además, las puertas vivenciadas en el Estado Corporal Anterior, como imagen de transición entre una sensación y otra. Para dicha composición grupal, se dividieron de la siguiente manera: Grupo 1 conformado por 4 personas, grupo 2 conformado por 2 personas y grupo 3 conformado por 3 personas. Esta composición se realizó en 45 minutos, al final se efectuó una muestra de lo realizado ante los y las demás integrantes del laboratorio, donde se compartieron apreciaciones y se preguntó por los medios compositivos utilizados.</p>
<p>Asociación con conceptos y reflexiones:</p> <p><i>Pensamiento - Creación</i></p> <p><i>Se hacen anotaciones a partir de la interpretación sobre el trabajo desarrollado dentro del laboratorio, desde un lugar metodológico, reflexivo y/o conceptual.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • El cuerpo bebe de las imágenes poéticas, y es una elección orientar el movimiento desde un lenguaje anatómico, desde la demostración del movimiento para que los y las participantes lo lleven a la imitación y/o desde la evocación poética para su aprehensión. Es decir, para trascender la imitación y que haya una verdadera incorporación del movimiento, la capacidad imaginativa adquiere valor, si bien, el consenso a partir de la demostración del movimiento y la orientación anatómica del mismo, es crucial para generar en las múltiples posibilidades de la imaginación, una cierta coordinación de los movimientos, que en este caso prefiero llamar de consenso corporal, respecto al movimiento que se va a entender con la imagen construida del <i>cuerpo-puertas</i> o del <i>holding (sostén manual)</i>. Pues es claro que la imaginación es el medio para ampliar las referencias poéticas y simbólicas del movimiento y quizás apelar a una incorporación del mismo desde las propias motivaciones, si bien, la mirada de la dirección provoca un consenso grupal, para que dichas exploraciones puedan unificarse y cumplir unos fines estéticos propios para la composición en danza. • Es interesante como de una experiencia individual se desprende una red intersubjetiva en la composición grupal, dando cuenta de cómo las sensaciones y las vivencias particulares en el ejercicio del Estado Corporal Anterior, es un motivador de la creación en danza, desde la sensación para ir a la forma, la cual se potencia en el compartir con otros.
<p>Socialización:</p> <p><i>Expresiones y reflexiones finales de los y las participantes.</i></p>	<p>A continuación, se plasman las expresiones y las sensaciones tomadas para la composición de cada grupo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Grupo 1: “Escogimos dos puertas porque tuvimos una conexión en varias sensaciones, en la primera puerta tuvimos una sensación muy onírica, pasiva, simbiótica y acuática y en la segunda puerta tuvimos la sensación como de ¡ufff!, como de algo que quitan, de vacío y de dolor. Entonces compusimos con esos dos grupos de sensaciones y las identificamos con dos puertas y la transición de una a la otra”. • Grupo 2: “Escogimos cuatro puertas, dos puertas de madera y dos puertas doradas, las puertas doradas son grandes y con cada puerta asociamos la sensación, las sensaciones son de cada una, un grupo de sensaciones son: inquietud, agitación y nostalgia y el otro grupo de sensaciones son: confusión, flotar y desvanecer”.

	<ul style="list-style-type: none"> Grupo 3: “Hablamos de tres emociones y estados psicológicos: éxtasis, abandono - letargo, despertar y dormir por momentos y un último que es el retorno a un letargo pero colectivo”.
Evaluación: <i>Se describen puntos a tener en cuenta para el próximo encuentro.</i>	<ul style="list-style-type: none"> Observo la necesidad de dividir los encuentros en dos metodologías: Una parte del encuentro guiado tipo taller, donde el objetivo esté orientado a ofrecer herramientas técnicas de la danza, desde el fortalecimiento, el trabajo de piso, la conciencia espacial, temporal y de la forma, el estudio de las calidades de movimiento según la temática del día., Es decir, un taller basado en el entrenamiento en danza y el movimiento desde el cual también se produzcan coreografías de la forma convencional (una coreógrafa que compone movimientos para un cuerpo baile) que nutran el desarrollo del módulo. Y un segundo momento, destinado para el desarrollo del laboratorio, donde el componente de carácter colaborativo adquiere valor esencial para su desarrollo, donde a partir de las herramientas técnicas ofrecidas, los insumos creativos y las indicaciones, las y los participantes entren a ser co-creadores.
Registro Foto y Video	Viernes - 01 de marzo

<i>EMOVERE LAB – Creación en Danza</i>	
Módulo 2:	Segundo Nacimiento
Palabras Clave:	Composición, biografía, núcleo infantil, núcleo adolescente, símbolos corporales.
Tema:	Composición Corpográfica
Día:	Miércoles 20 de marzo del 2024
Objetivo:	Realizar una composición individual de movimiento, danza o gesto-acciones secuenciados, a partir de la corpografía personal. La corpografía personal se presenta como un guión, insumo creativo o partitura de movimientos.
Actividades planeadas: <i>Aquí se enuncian las actividades planeadas previamente.</i>	Taller <ol style="list-style-type: none"> Realizar ejercicios de Presencia Plena de Percepción a partir del estado corporal del cuerpo. Secuencia de movimientos que combine la coordinación, elongación y fluidez en el plano alto, medio y bajo en las 4 direcciones del espacio (adelante, derecha, atrás, izquierda) Laboratorio Composición Corpográfica <ol style="list-style-type: none"> Explorar en movimiento lo plasmado en la cartografía. ¿cómo eso identificado hace lugar en mi cuerpo?

	<ol style="list-style-type: none"> 2. Darle lugar en la composición individual a los símbolos identificados en el cuerpo, desde un gesto, una secuencia de movimientos y una sensación. 3. Darle un nombre a modo de título a la composición individual desde una frase o palabra nuclear identificada o transformada.
<p>Descripción de lo sucedido:</p> <p><i>Se describe de forma detallada y objetiva el desarrollo de momentos durante el encuentro.</i></p>	<p>Taller</p> <p>Secuencia en distintas orientaciones, direcciones y planos</p> <p>Desde una orientación espacial compartiendo la misma orientación, se realizó la siguiente secuencia de movimientos: En segunda posición de piernas en paralelo, se realiza una flexión de la pierna izquierda, que impulsa la salida del brazo izquierdo hacia un círculo completo del torso, pasando por arriba de la cabeza en el límite de la kinesfera y continuando su dibujo circular, pasa por una flexión de rodilla, cambiando al brazo derecho que al finalizar el círculo y siguiendo su impulso lleva la pierna izquierda a una cuarta posición donde el torso aproximándose al piso, se da un nuevo apoyo en mano derecha, continuando la entrada al piso se llevan los isquiones al piso en secuencia hacia una cuarta sentada, donde el brazo izquierdo se eleva siguiendo el movimiento generando una elongación del costado izquierdo alargando la pierna izquierda, en el apoyo de la rodilla derecha. Se devuelve el impulso, pasando de nuevo por isquiones, y de un impulso desde un chassé o perseguido por piso, la pierna derecha empuja la izquierda generando una inversión de los apoyos, llevando isquiones arriba y despegando los pies del piso, con el apoyo en las manos, hasta terminar en una cuarta larga con pierna izquierda atrás, inmediatamente se genera una nueva inversión elevando la pierna izquierda arriba, abriendo la cadera con el apoyo en los brazos y la pierna derecha semiflexionada, al descender la pierna izquierda, se alinean las caderas y se traen los dos pies en paralela apoyos sobre los cuales, partiendo de una flexión de caderas, se verticaliza el cuerpo desde un ascenso que inicia en la coronilla propiciando una onda que lleva de nuevo a la posición vertical cambiando de orientación espacial, en esta ocasión hacia el lado izquierdo. Se desarrolla la misma secuencia cambiando la orientación en relación al espacio (adelante, izquierda, atrás y derecha), manteniendo los mismos comandos de dirección en el cuerpo. La secuencia combina fluidez, coordinación, elongación, orientación espacial y memoria corporal en los planos alto, medio y bajo. Se desarrolla el mismo ejercicio iniciando con brazo y pierna derecha y por ende cambiando el orden de orientación espacial.</p> <p>Véase en el siguiente link el ejercicio: Taller. Secuencia técnica - espacial.MOV</p> <p>Laboratorio</p> <p>Composición Corpográfica</p> <p>A partir de la corpografía personal realizada en el encuentro anterior, se dan las siguientes guías:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Revisar la corpografía personal, repasar lo plasmado allí e identificar sensaciones, zonas corpóreas, imágenes, memorias que permitan ser insumo creativo. 2. Traducir la corpografía personal en movimiento, desde el gesto-acción, los desplazamientos, las calidades de movimientos a partir de la pregunta: ¿Cómo eso identificado y plasmado hace lugar en mi cuerpo?

	<p>Este primer momento se desarrolló en 20 minutos, donde cada participante compuso un solo coreográfico o una secuencia de gesto-acciones y movimientos. Se les invitó a plasmarlo de cierta manera para recordarlo, donde tomaran en cuenta la corpografía personal como una partitura de dicho solo. En un segundo momento se compartió desde dónde habían creado y cómo lo habían realizado, algunas expresiones están plasmadas en la socialización y en un tercer momento durante los últimos 45 minutos, nos dispusimos a observar cada ejercicio compositivo. Donde después del desarrollo del mismo se realizaron retroalimentaciones colectivas alrededor de la calidad de movimiento, del uso del espacio y la característica de cada solo, esto con el fin estético de identificar formas particulares y compartidas dentro del desarrollo del laboratorio.</p>
<p>Socialización:</p> <p><i>Expresiones y reflexiones finales de los y las participantes.</i></p>	<p>Cuerpo sensible, metafórico y poético</p> <p>Como artista orientadora, observar la composición de cada participante fue una experiencia conmovedora. La herramienta didáctica de la corpografía como base gráfica, metafórica y poética, tuvo lugar en la composición de cada participante desde sus universos referenciales y poéticos. Fue imposible no conmoverse, el espacio se tornó metafísico, compartiendo el mismo sueño de cada cuerpo danzante, como espectadores le seguíamos con la mirada mientras asentíamos a cada figura, movimiento y gesto expresado, pues compartimos y supimos desde un lugar empático de qué se trataba aquello que estaba danzando cada una y cada uno, como si antes nos hubiesen entregado un programa de mano con una sinopsis tan clara del solo que se nos presentaba. Todo esto lo conocíamos gracias al encuentro en el espacio a partir de la palabra compartida, el gráfico de la corpografía, la agitación de sus emociones hechas cuerpo, hechas movimiento, hechas narrativa, sensaciones e historias. El espacio se invadió de un ambiente sensible e íntimo, donde el presente, entendido como un regalo.</p> <p>Símbolo y Actitud Simbólica</p> <p>Es importante resaltar cómo a partir de una motivación, en esta ocasión, la pregunta por el cuerpo que adolece, se desprenden y se bifurcan innumerables insumos creativos. En el encuentro con el otro a partir de la observación participante y la conversación, en este caso desde mi rol como artista orientadora y la participación activa de los y las demás participantes, se lograron entrever otras potencialidades que no necesariamente entran a representar el carácter biográfico de la persona, aunque el producto creativo se desprenda de allí. Por lo tanto, se resalta el símbolo que deviene del mismo cuerpo en movimiento y se enfatiza en aquello que tomó y expresó, por ejemplo, una pregunta por la identidad y un desagrado por el propio rostro, se torna a partir del movimiento realizado, en una fiera en cautiverio. El símbolo entonces se transforma, ya no para continuar excavando en las memorias biográficas, sino para enfatizar en su forma estética, sensible y transmisible a través del movimiento. Es por ello que el significante se expande y se torna ambiguo y misterioso, porque no se tomó de un animal en cautiverio para representarlo, sino que de la misma exploración a partir de una serie de preguntas biográficas, imaginarias y autoficcionales a través de la realización de la corpografía y luego llevadas al movimiento, el gesto y la danza, se devela aquello que evoca, por lo tanto, el animal en cautiverio sigue estando en relación a su propio ejercicio corpográfico, aunque en apariencia no parezca serlo, de ahí se desprende el carácter interpretativo del espectador en danza y la expansión del símbolo en el intérprete creador. Sugiero que esta puede ser una forma de ir más allá de la representación y de rescatar la actitud simbólica propicia para crear danzas de carácter autoral. El símbolo se</p>

	<p>expande en la creación, en sus innumerables rutas de expansión, discriminación o disminución que llevan desde la impresión sensorceptiva hasta la interpretación. Dándole un nuevo significado a las vivencias y a los símbolos. Son ahora fuerza creativa y cada participante los acoge como una parte de sí que no tiene que ser negativa.</p>
<p>Evaluación:</p> <p><i>Se describen puntos a tener en cuenta para el próximo encuentro.</i></p>	<p>Se presentan los siguientes puntos propicios para la observación y la reflexión, para el desarrollo de los siguientes encuentros:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Aparece la pregunta por la contención emocional, en tanto se tocan elementos que son movilizados en la historia biográfica, por ello la importancia de revisar constantemente el reencuadre del espacio desde mi lugar de enunciación como artista orientadora con formación en psicología. Una participante que experimentó una sensación de dificultad y en la puesta en escena la llevó a una manifestación catártica, supo así misma reponerse, autoprotgerse; situación que da cuenta de las herramientas que posee, si bien, es importante contextualizar y revisar el acto pedagógico, puesto que, la participante no estuvo durante el desarrollo de los tres encuentros anteriores, días entre los cuales se encontraban dos de ellos del módulo 2 Segundo nacimiento, por lo tanto, a pesar de que se le había dado la instrucción del ejercicio corpográfico, no estaba permeada por el desarrollo del ejercicio dentro del laboratorio, por la conversación entre participantes y el ejercicio constante de reencuadre: <i>“ir a esas imágenes afectivas con las herramientas que se tienen, y respetando los límites de la psique, que si esos límites están es porque tienen una razón y no se trata de traspasarlos sino de verlos y de ir hasta donde nos sea viable y posible”</i> esto con el fin de reconocer la situación psíquica de cada participante, esto entonces revela la importancia del holding (sostén afectivo) que emerge del espacio en sí mismo, cual si fuese un útero contenedor, seguro y empático (<i>Continente - contenido (Bion)</i>) por lo que la participante que experimentó el estado catártico en su composición, logró expresar su incomodidad en el espacio, diciendo que gracias a la empatía, la intimidad y la confianza que le generaba el espacio, logró acceder a dichas imágenes que tanto le han costado, ya que su experiencia desde su hacer teatral, le ha llevado a vivir direcciones que la invitan constantemente a ir a sus memorias de dolor y reconoce que en este caso dentro del laboratorio aunque esa no era la orientación, es muy probable que emerjan memorias de dolor, información que les fue dada desde el inicio del laboratorio y desde las asesorías de encuadre individuales. En esta ocasión del módulo 2, la invitación de ir por un cuerpo que adolece, parte también del reconocimiento de ese registro adolescente e infantil, hoy está siendo habitado por una adulta, que posee sus propios recursos y que el espacio contenedor está para recordárselo. ● Para el siguiente encuentro se espera enfatizar en el acto compositivo en sí mismo a partir de las herramientas de composición en danza descritas en el libro: <i>El acto íntimo de la coreografía</i>.
<p>Registro de Foto y Video</p>	<p>Miércoles 20 de Marzo</p>

<i>EMOVERE LAB – Creación en Danza</i>	
Módulo 2:	Segundo Nacimiento
Palabras Clave:	Composición, manipulación del motivo, ensambles, coreografías.
Tema:	Composición Corpográfica y Primeros Ensamblés
Días 5 y 6:	Miércoles 03 y Viernes 05 de abril del 2024
Objetivo:	Desde la composición en danza, manipular el motivo o la composición corpográfica individual, a partir de cuatro maneras: Repetición, inversión, retrogradación y tempo (velocidad). Coreografiar secuencia de piso “La cumbia del trabajo”
Actividades planeadas: <i>Aquí se enuncian las actividades planeadas previamente.</i>	Taller <ol style="list-style-type: none"> 1. Activación corporal desde la movilización de las articulaciones de forma secuenciada. 2. Montaje de la coreografía basada en técnica de piso móvil y técnica autorral por parte de la artista orientadora, a través del tema musical: La cumbia del trabajo de Lucio Feuillet. Laboratorio Composición Corpográfica y Primeros Ensamblés <ol style="list-style-type: none"> 1. Recordar y ensayar la composición corpográfica realizada en la sesión anterior. 2. Aplicar las siguientes cuatro maneras para manipular el motivo (Composición corpográfica): Repetición, retrogradación, inversión y tempo (velocidad) a partir del libro: <i>El acto íntimo de la coreografía</i> de Lynne Anne Blom y L. Tarin Chaplin. 3. Presentar el motivo original y luego el motivo manipulado. 4. Realizar los primeros ejercicios de planimetría y primeros ensambles de las composiciones corpográficas por parte de la artista orientadora y participantes.
Descripción de lo sucedido: <i>Se describe de forma detallada y objetiva el desarrollo de momentos durante el encuentro.</i>	Taller Desde el plano bajo, se orientaron una serie de movilizaciones articulares, profundizando en la elongación dinámica con torsiones, inclinaciones y espirales. Se inició la secuencia coreográfica a partir de la explicación de figuras y sus transiciones, orientando desde los motores de movimiento, los puntos de anclaje, orientaciones y direcciones. Posteriormente se llevaron los cuerpos a una diagonal del espacio para desarrollar desplazamientos priorizando la repartición de pesos en manos, caderas y piernas, enfatizando en la postura de cuadrupedia, el desplazamiento en plano medio y las inversiones de parada de manos llevando isquiones al eje vertical.
	Laboratorio

	<p>Composición Corpográfica y Primeros Ensamblés</p> <p>Como se especificó en la evaluación del encuentro anterior, se dio continuidad al desarrollo compositivo en danza a partir de la manipulación del motivo desde cuatro maneras: la repetición, la reversibilidad, la inversión y el tempo (velocidad) especificado por los autores Lynne Anne Blom y L. Tarin Chaplin (1996) descritos en el libro: <i>El acto íntimo de la coreografía</i>. Las y los participantes faltantes en desarrollar este ejercicio, presentaron sus composiciones corpográficas a partir del motivo original y luego el motivo manipulado.</p> <p>Se desarrollaron los primeros ejercicios de ensamble a partir de las composiciones corpográficas, en este primer ejercicio me basé en la planimetría de dos participantes que tienen en sus propuestas desplazamientos amplios en el espacio. Siguiendo este orden compositivo, dividí el grupo en dos, uno que desarrollaba la secuencia de una de las composiciones corriendo por el espacio de forma circular, transitando por un plano alto y bajo donde el lenguaje contemporáneo tiene prioridad y un segundo grupo compuesto por tres personas, que desde una esquina inferior, atraviesan el espacio desde una técnica de lenguaje afrocontemporáneo. Para el desarrollo de este momento, ambas participantes transmitieron al cuerpo de baile que acompaña su danza, cada una de sus composiciones corpográficas manipuladas, desde el lenguaje técnico del movimiento y desde la sensación vía el símbolo que tradujeron en cuerpo y movimiento, produciendo entonces una transformación de dos solos a dos unísonos grupales que ocurren en el mismo espacio-tiempo.</p>
<p>Socialización:</p> <p><i>Expresiones y reflexiones finales de la artista orientadora y de los y las participantes.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • La secuencia coreográfica de <i>La cumbia del Trabajo</i>, es una coreografía compuesta desde los principios básicos de la técnica del Piso Móvil de la compañía de danza de Bogotá Cortocinesis, con los cuales realicé una formación intensiva en la Futilería Bogotá en diciembre del 2023, combinado con, las cualidades del movimiento autoral que han representado mi danza, donde las espirales, la onda y el trabajo rítmico a partir de la canción tienen lugar. La canción posee un contenido dramático que resulta interesante para el desarrollo de los módulos y de la muestra final, en tanto que su ritmo del sur del país traducido en cumbia, ofrece ritmos dinámicos con una letra que apunta a las acciones cotidianas de adultos jóvenes que estudian y trabajan para poder sobrevivir en un entorno atravesado por las lógicas capitalistas. Esta coreografía se espera que esté dentro de la muestra final, haciendo parte de la composición en general. Pasar de la simbiosis a la vivencia infantil, adolescente y luego de adultos jóvenes que deben salir de su estado de ensoñación para ir a estudiar y a trabajar. • Las composiciones corpográficas de cada participante son la base sobre la cual se va a componer planimétricamente a partir de dúos, tríos, solistas y grupos. Donde cada participante tendrá la oportunidad de transmitir de forma pedagógica, directiva y compositiva su desarrollo coreográfico particular. Esto con la dirección y curaduría que como observadora participante del proceso he desarrollado. Componiendo un cuadro que corresponda al <i>cuerpo que adolesce</i> que se ha desarrollado durante este módulo dos.
<p>Evaluación:</p> <p><i>Se describen puntos a tener en cuenta</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • Se finaliza el módulo 2 con 6 encuentros, dos más que el anterior, esto como consecuencia de las inasistencias de participantes debido a sus ocupaciones laborales. Esto también dio la oportunidad de pensar en procesos creativos que ya están apuntando al ensamble de la muestra final.

<i>para el próximo encuentro.</i>	<ul style="list-style-type: none"> • No se dió continuidad a la composición coreográfica que surgió de la temática de <i>ritos de paso</i> a partir de inspiraciones en la técnica de afrocontemporánea y afroyoruba. Esto debido a que en estos dos últimos encuentros se dió un desarrollo más completo de la coreografía <i>La cumbia del trabajo</i>. • Desde el Centro Cultural de la Facultad de Artes donde se están desarrollando los encuentros y donde también se dará la muestra final, se planteó un cambio de fechas debido a la disponibilidad del espacio, por lo tanto, se reagenda una nueva fecha para la muestra final, esta será para el viernes 24 de mayo, por lo tanto el cronograma de los laboratorios tendrá una modificación. • Se propone una pausa al ensamble creativo, para en los próximos encuentros desarrollar el contenido del módulo 3.
Registro de Foto y Video	6. 03 y 05 de Abril 2024

<i>EMOVERE LAB – Creación en Danza</i>	
Módulo 3:	La otredad que me altera
Palabras Clave:	Voz y movimiento, apetitos, interpretación textual, actor-bailarín.
Tema:	Voz, imagen e interpretación
Día 2:	Viernes 12 de abril del 2024
Objetivo:	Realizar ejercicios de voz asociados al movimiento y a la interpretación de textos desde el abordaje de los apetitos.
Actividades planeadas: <i>Aquí se enuncian las actividades planeadas previamente.</i>	Taller <ol style="list-style-type: none"> 1. Movilidad articular del rostro y calentamiento del órgano fonador. 2. Ejercicios de calentamiento y articulación para la proyección de la voz. 3. Abordaje de los tres (3) apetitos. 4. Jerigonza o lenguaje inventado a partir de los apetitos. Laboratorio Interpretación del actor-bailarín <ol style="list-style-type: none"> 1. Trabajo en parejas, conversación en lenguaje inventado a partir de los apetitos. 2. Aplicación de apetitos al texto.

	<ol style="list-style-type: none"> 3. Asesoría y dirección a la interpretación del texto a partir de orientaciones dramatúrgicas. 4. Creación de imágenes colectivas para cada texto.
<p>Descripción de lo sucedido:</p> <p><i>Se describe de forma detallada y objetiva el desarrollo de momentos durante el encuentro.</i></p>	<p>Taller</p> <p>Desde la respiración y los movimientos articulares, se lleva la atención a la zona bucal, mandibular, cuello y garganta desde ejercicios de movimientos circulares, usando la lengua, la apertura de la boca, entre otros. Para calentar el órgano fonador se realizaron durante la exhalación la liberación del sonido sordo mientras se pronunciaban las vocales, las vocales que son abiertas, cerradas y semiabiertas, calientan de manera adecuada la voz, luego se dió al calentamiento con las consonantes “rr”, “m” y “s” durante la exhalación. Posteriormente se orientó un ejercicio de respiración desde los intercostales, llevando las manos a la zona costillar para percibir la apertura y estrechamiento de las mismas durante la exhalación e inhalación.</p> <p>Se explicó la investigación de la actriz-bailarina Paula Andrea Bedoya, con quién practiqué el método por ella indagado para la voz y el movimiento desde el abordaje de los apetitos interpretativos en relación a los resonadores de la voz, estos son: 1. Apetito de la cabeza, resonador craneal, que abraza un aspecto racional en la interpretación de la voz. 2. Apetito de pecho, resonador de pecho, que contiene un aspecto del yo, emocional, nostálgico y personal. 3. Apetito del bajo vientre, resonador del diafragma, aspecto instintivo, sexual y agresivo. Entonces desde algunas vocales se trabajó de la siguiente manera, apetito de la cabeza con “iu” a un aspecto más agudo, el apetito del pecho con las vocales “ea”, en un aspecto medio y el apetito bajo con la vocal “o” desde un aspecto más grave.</p> <p>Después del abordaje del mismo se exploró a partir de la jerigonza o el lenguaje inventado pasando por los tres apetitos, llevando en la tonalidad de la voz a un lugar agudo, medio y grave.</p> <p>Laboratorio</p> <p>Interpretación del actor-bailarín</p> <p>Exploración a partir del lenguaje inventado, donde en parejas realizaron una conversación espontánea desde el apetito de cabeza. En la exploración se enfatizó en el movimiento desde el motor de movimiento de la cabeza en relación a la voz y al mismo tiempo en mantener una actitud de escucha para componer una conversación coherente en lenguaje inventado, el uso de los gestos y acciones para hacer dar cuenta del lenguaje tuvo lugar.</p>

	<p>Se orientó a tomar los textos realizados en el encuentro anterior y según la narrativa del mismo en complementariedad o en antagonismo aplicarle cada apetito a cada momento el texto o tomar uno de ellos para la interpretación del texto, para este momento se orientó a partir de la pregunta ¿cómo siente el texto? y ¿qué sensación/emoción quiere transmitir a partir de la interpretación del texto?.</p> <p>Presentación de cada participante en la interpretación del texto, esta participación no solo fue para mostrar lo estudiado sino que fue un espacio para realizar asesoría y dirección desde mi lugar de artista orientadora, a partir de lo presentado en cada participante, señalando puntos fuertes y puntos a trabajar, además de sugerencias en enfatizar en palabras, emociones, silencios y velocidades en la interpretación, del mismo, esto a partir del abordaje de los apetitos y como se profundizaron específicamente en cada interpretación. A partir de las sugerencias y observaciones desde la dirección, las y los participantes realizaron de nuevo el ejercicio, encontrando nuevos matices y llegando a una conclusión y claridad de lo que se ha de profundizar en cada interpretación. Después de la presentación de cada texto, colectivamente surgieron imágenes dramáticas y en movimiento para cada texto dramático.</p>
<p>Socialización:</p> <p><i>Expresiones y reflexiones finales de la artista orientadora y de los y las participantes.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • Algunas de las observaciones, orientaciones y direcciones dramáticas apuntaron a: el énfasis en silencios, el carácter autoral de cada apetito, por ejemplo en unos era de un carácter ilusorio el apetito de la cabeza, mientras que en otros era de carácter racional e irascible. En otros textos, solo se enfatizó en un apetito, esto se hizo saber, para que se hiciera de una forma consciente y profundizar en ello. Además de los apetitos se enfatizó en la repetición de ciertas palabras o en sustituir las palabras por el gesto-acción. • Especialmente a las personas provenientes de la danza encontraron dificultades en la interpretación textual, si bien, se sienten motivados en explorar algo completamente nuevo, además les motiva más el saber que son textos propios. • Colectivamente a partir de la presentación de cada texto, se sugieren formas en que se podían disponer los demás cuerpos en escena para dar imagen en movimiento a cada texto. Esta observación se toma en consideración para la composición.
<p>Evaluación:</p> <p><i>Se describen puntos a tener en cuenta para el próximo encuentro.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> • Es interesante observar como en el desarrollo tanto escritural como interpretativo se develan de forma implícita contenidos conceptuales y reflexivos abordados durante los encuentros de EMOVERE LAB. Se ha configurado un lenguaje compartido, donde se comienza a vislumbrar un objetivo en común. • Este es el último módulo de contenido. Todos los módulos arrojaron unidades o cuadros dramáticos que se esperan ensamblar, por lo tanto los próximos encuentros, ya no contarán con desarrollo de contenidos y de materiales para la creación en danza, sino que se focalizará en el trabajo compositivo para la escena.
<p>Registro de Foto y Video</p>	<p>Viernes 12 de abril 2024</p>