Ecos del Adiós

Nicole Daniela Morales Chaves

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de artes ASAB

Proyecto Curricular Arte Danzario

Bogotá D.C- Colombia

2024

ECOS DEL ADIÓS

Informe de interpretación-creación

Trabajo presentado como requisito para optar por el título de: Maestro en Arte Danzario

AUTOR

Nicole Daniela Morales Chaves

DIRECTOR DE TRABAJO DE GRADO:

Martha Esperanza Ospina Espitia Ph.D.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de artes ASAB

Proyecto Curricular Arte Danzario

Bogotá D.C- Colombia

2024

AGRADECIMIENTOS

Agradezco principalmente a mi familia, por estar ahí desde siempre, con la intención de verme crecer y avanzar. A mi papá, mi mamá y hermana, por ayudarme a hacer de este sueño una realidad.

Un agradecimiento al cielo, para todos esos ángeles que me han dejado en esta tierra y me han guiado desde donde están, gracias siempre.

Mi agradecimiento más sincero y profundo a todos aquellos que me han atravesado a lo largo de mi vida y mi carrera y me han hecho ser quien soy.

-Nunca se es solo, siempre se es en compañía-

Un agradecimiento a mi pareja gracias por creer en el amor y crecer conmigo. A las amigas, que han creído en mí y han apoyado toda esta locura, GRACIAS.

Agradecimiento a mi tutora y maestros que me formaron y me dieron las herramientas para poder culminar mi carrera.

Y, por último, me agradezco a mí misma por estar y ser, por no abandonar cuando el camino se hacía estrecho. Por serme fiel y cumplirme.

Lo hiciste Dani. Gracias

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS 3

TABLA DE IMÁGENES 6

INTRODUCCIÓN 7

RESUMEN EJECUTIVO 12

PALABRAS CLAVE 13

ABSTRACT 13

KEYWORDS 14

OBJETIVO GENERAL O AMPLIADO: 15

Objetivos Específicos: 15

EL DUELO 16

EL ARTISTA INTÉRPRETE 20

..... 23

¿CÓMO HACERLO? METODOLOGÍA Y PROCEDIMIENTOS DE LA PROPUESTA CREATIVA/INTERPRETATIVA 24

Herramientas metodológicas aplicadas a la investigación: 24

Proceso creativo: 25

1. Establecimiento del Suceso Personal (encuesta): 26
2. Planteamiento del guion y la dramaturgia: 27
3. Selección de Bailarines: 31

4. Laboratorio de Creación: 31

HALLAZGOS DEL LABORATORIO CREATIVO, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS: 32

Fotos y videos del laboratorio creativo 32

5. Proceso Compositivo y Decisiones Coreográficas: 37

6. Registro en Diario de Campo: (ocurre durante todo el proceso creativo): 42

7. Presentación a público 46

¿LOGRAR LO PROPUESTO? CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES 47

¿QUÉ HICIMOS? ANÁLISIS DE RESULTADOS, ALCANCES E IMPACTOS 53

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 57

REFERENCIAS MUSICALES 60

ANEXOS 62

TABLA DE IMÁGENES

Ilustración 1 Flyer 23

Ilustración 2 Mesa 37

Ilustración 3 Flores, Carmen se fue 38

Ilustración 4 El cofre de los recuerdos 39

Ilustración 5 Insumo personal para la escena 39

Ilustración 6 Cerveza, tinto y aromática 40

Ilustración 7 Vestuario, Todas juntas 42

Ilustración 8 Bailarnos el duelo 46

Ilustración 9 Agradecimiento 50

Ilustración 10 Abrazar al otro 50

Ilustración 11 62

Ilustración 12 62

Ilustración 13 62

Ilustración 14 62

INTRODUCCIÓN

Siempre he considerado que el arte es un medio para decir lo que no puede ser expresado con palabras. Sin embargo, durante mucho tiempo, no sabía cómo lograrlo. Al preguntarles a otros por qué bailaban, solían responder que, a través de la danza, podían sentir, decir o hacer lo que el lenguaje verbal no permite. Aunque entendía ese sentimiento, sentía que, en mi caso, bailar era un canalizador de emociones, pero no encontraba una forma clara de hacer que esas emociones contaran algo más profundo.

Cuando falleció mi tía, quien además fue la última de cinco familiares que perdí en menos de tres años, me encontré en un estado de incertidumbre emocional. No sabía cómo sentirme ni procesar esa experiencia. Sentía mucho y, a la vez, nada. ¿Cómo se supone que alguien debe sentirse cuando pierde a una persona tan importante? ¿Cómo lidiar con esa sobrecarga emocional que transita por uno como el tráfico en hora pico? Me invadían tantas emociones, y, sin embargo, no podía ponerles nombre.

Si la danza es, en teoría, un vehículo para expresar lo que no puede decirse con palabras, entonces, ¿por qué no convertir este doloroso suceso en una obra de danza? Tenía la necesidad de hacer catarsis con la muerte de mi tía, de transformar ese dolor en movimiento. Pero pronto me enfrenté a una pregunta que me ha acompañado a lo largo de mi carrera: **¿cómo?** ¿cómo interpretar algo que no viví directamente yo como bailarina? Y

¿cómo lograr que el espectador se sienta lo suficientemente involucrado para comprender el significado detrás de cada elemento en escena?

Durante mi proceso artístico, siempre me he preguntado sobre la interpretación, sobre cómo transmitir mis ideas a otras bailarinas, y cómo hacer que esas ideas se conviertan en movimientos claros y comprensibles para quien las observa. A menudo me ha resultado difícil exponer mis pensamientos verbalmente, por lo que confiaba en que la danza pudiera suplir ese vacío de expresión. Sin embargo, sentía que, en los entornos en los que me movía, no se le daba suficiente importancia a la interpretación. Nadie parecía preocuparse lo suficiente por formar bailarines que también fuéramos intérpretes. Esto me llevó a la necesidad de incorporar una mirada externa, alguien que pudiera ver mis ideas desde la perspectiva de la interpretación. Y decidí asumir ese rol.

Así nació la idea de trabajar con bailarinas que no habían vivido directamente el duelo que yo estaba procesando, pero que pudieran, aun así, plasmar en sus cuerpos la realidad y la veracidad de esa experiencia. Mi objetivo era hacer que la obra conectara no solo con el público especializado de la danza contemporánea, sino con un público más amplio. Quería que cualquier persona pudiera entender y sentir lo que estaba en juego, sin la barrera de lo abstracto.

En este contexto, esta investigación tiene como fin responder a la pregunta del "¿cómo?", es decir, cómo lograr que cuerpos ajenos a mi experiencia de vida puedan

transmitir esa vivencia personal a través de su danza y en el escenario como un dispositivo de creación. Busco comprender cómo las vivencias personales pueden ser expresadas y reinterpretadas por los bailarines en movimiento, explorando así la manera en que la danza puede convertirse en un medio para comunicar narrativas emocionales y personales. De esta manera, recurro al concepto de Fenomenología porque, como lo define Fuster en su artículo, "este enfoque está centrado en cómo los individuos comprenden los significados de las experiencias vividas" (Fuster, 2019). Este concepto me permite abordar el proceso creativo transitando entre mi subjetividad y la objetividad de la interpretación de cada bailarín.

> *La fenomenología, en palabras de Rizo-Patrón (2015), se centra en encontrar la relación entre la objetividad y subjetividad que se presenta en cada experiencia humana, no limitándose al conocimiento de objetos físicos, sino intentando comprender los relatos desde una perspectiva valorativa y normativa (Fuster, 2019).*

Este enfoque me guía a explorar tanto lo subjetivo como lo objetivo, creando un espacio experiencial donde mi autobiografía se convierte en una brújula que orienta la expresión artística y enriquece la materialización de ideas en otros cuerpos.

La experiencia emerge como el epicentro creativo de esta investigación, nutriendo cada movimiento y gesto con la autenticidad y profundidad de la vivencia genuina. Es, en última instancia, el vínculo invisible que me une a mí como artista con la audiencia, trazando un puente emocional. "Cuando se conjugan estas experiencias en la percepción, resulta que la danza o tiene sentido o es significativa o resulta simbólica; cualquiera de estas modalidades puede presentarse en conjunto o por separado". (Guzmán, 2014)

Así, la danza se convierte en el escenario donde convergen las múltiples narrativas humanas. En este proceso, la alteridad, entendida como "la condición de ser otro" (RAE; Real Academia Española, 2023), ocupa un lugar central. Es a través de la apertura a la alteridad que ampliamos nuestra comprensión del mundo y nutrimos nuestra creatividad. Además, Lina señala que “en la danza, el cuerpo se despliega desde las sensibilidades y sensaciones, haciendo del intérprete un artista y un instrumento a la vez” (Villegas, 2020), lo que permite a los bailarines involucrarse profundamente en la experiencia autobiográfica de otro.

El uso de historias autobiográficas en la danza no es un recurso nuevo. Autores como Lina María Villegas y Nubia Barón han explorado este enfoque en sus obras. Villegas, en especial, en su obra “*Enlechecer”*, propone que, para crear una pieza basada en un suceso autobiográfico, es necesario "pensar-sentir-interpretar una idea y llevarla a una obra coreográfica, y con ello construir un lenguaje propio de la obra" (Villegas, 2020)Por su parte, Nubia Barón utilizó su autobiografía como un recurso creativo "basado en la autorreflexión sobre la genealogía de mi familia en clave de mujer y por vía materna; centrada en el sí mismo como insumo para la creación artística danzaría". (Barón, 2022). Por lo que usé sus experiencias como antecedente para mi trabajo de grado.

Esta investigación no buscó necesariamente respuestas definitivas, sino que abrió un espacio de exploración y reflexión crítica. Esto se manifiesta en la creación danzaria, un proceso íntimo y sensorial que me permite a mi como artista explorar a través del cuerpo, donde se condensan y se expresan las inquietudes, los hallazgos y los interrogantes que han surgido a lo largo del proceso

> *La investigación artística de los procesos de creación, no es materia que brinda un resultado, o una fórmula para hacer, sino es generadora de cuestionamientos, preguntas, que mueven al pensamiento. Es un campo por recorrer, es tomar conciencia de que además del teórico que investiga la danza, los artistas desde su práctica nutren esta pesquisa y pueden contribuir a este caudal de conocimiento no necesariamente "verdadero", pero sí performático y auténtico, contaminado, contextualizado. Es pensar en que tanto la ciencia como el arte producen conocimientos que se necesitan, que deben ser constituidos como entramado complejo que se entreteje (Valladares, 2018)1*

Esta investigación surge de una inquietud profunda por la manera en que se puede transmitir una experiencia autobiográfica a través de bailarines que no hayan vivido directamente esa vivencia. "Entender no se hace suficiente, es necesario involucrarse para comprender, crear, recrear y descreer; danzar para ver, para esclarecer, para re-conocer lo ya vivido y experimentado en el cuerpo y en el alma". (Barón, 2022)

Finalmente, como afirma Laura López, "una obra de danza contemporánea puede revelar inquietudes acerca de la interpretación del bailarín, permitiendo desarrollar una metodología interpretativa útil en cualquier obra" (López, 2019). En resumen, esta investigación reconoce la universalidad de la experiencia humana y busca, a través de la danza, plasmar lo autobiográfico en un proceso de creación colectivo que conecte con el público en un nivel emocional profundo.

[1] En términos del arte podríamos decir que el arte genera verdades subjetivas, no necesariamente busca la objetividad científica

RESUMEN EJECUTIVO

Esta investigación surge del cuestionamiento e interés sobre nuevos dispositivos de creación danzaría que fundamentan la interpretación a partir de la incorporación de secuelas emocionales de duelo por pérdida de un ser querido, como detonante de la composición coreográfica en mi ámbito profesional como bailarina de danza contemporánea, generando entonces, un campo reflexivo sobre la propia práctica danzaría y la de mis compañeras, que vinculan cualidades o calidades del movimiento para modificarlo y darle una distinción, siendo este el punto de partida para la creación de una obra de danza contemporánea.

La propuesta consiste en una modalidad de *creación / interpretación* que recoge la influencia autobiográfica como insumo para la creación de una obra de danza contemporánea con bailarines que no comparten la misma experiencia vivencial. Este enfoque se basa en un estudio de caso profundo y un laboratorio creativo y autobiográfico, complementado con un diario de campo que registra cada etapa del proceso creativo.

La intención es obtener un producto final que refleje la riqueza emocional y artística de la experiencia vivida, transformándola en una obra de danza que trascienda las fronteras individuales y conecte con el espectador a nivel emocional y estético. Esta investigación no solo busca expandir las posibilidades de la composición en la danza contemporánea, sino también profundizar en la relación entre la experiencia personal y la expresión artística,

explorando nuevas formas de narrativa corporal y de conexión emocional en el arte del movimiento.

PALABRAS CLAVE

Experiencia – Duelo- Alteridad – Empatía - Creación danzaría

ABSTRACT

This research arises from the questioning and interest in new devices of dance creation that base the interpretation from the incorporation of emotional sequelae of mourning for the los of a loved one, as a trigger for the coreographic composition in my profesional field as a contemporary dancer, generating then, a reflective fiel don my own dance practice and that of my companions, that link qualities or qualities of the movement to modify it and give it a distinction, this being the starting point for the creation of a contemporary dance work.

The proposal consists of a modality of creation/interpretation that includes the autobiographical influence as an input for the creation of a contemporany dance work with dancers who do not share the same living experience. This approach is base don an in-depth case study and a creative, autobiographical laboratory, supplemented by a field diary that records each stage of the creative process.

The intention is to obtain a final producto that reflects the emotional and artistic richness of the experience, transforming i tinto a dance work that transcends individual bound and connects with the viewer on an emotional and aesthetic level. This research not only seeks to expand the possibilities of composition in contemporany dance, but also to delve into the relationship between personal experience and artistic espression, exploring new forms of body narrative and emotional connection in the art of movement.

KEYWORDS

Experience – Duel - Otherness - Empathy – Dance creation

OBJETIVO GENERAL O AMPLIADO:

Explorar en una obra de danza el cómo una vivencia personal puede ser el insumo para la creación de una obra con bailarinas ajenas a esa experiencia, para indagar sobre otros recursos interpretativos del bailarín relacionados con la alteridad y la comprensión.

Objetivos Específicos:

- Mostrar cómo un suceso de vida se puede proyectar en una obra, escogiendo la muerte de un familiar cercano y su impacto emocional.

- Explorar la elaboración de guion como proceso creativo autobiográfico, para demarcar la ruta compositiva e interpretativa en la danza y en el gesto.

- Desarrollar un lenguaje creativo desde la danza con base en el laboratorio de creación e interpretación.

- Registrar y analizar el proceso creativo e investigativo para dar respuesta a la pregunta principal.

EL DUELO

"Sentimiento de dolor o pena por la muerte de una persona.
La demostración para manifestar ese sentimiento." (RAE, s.f.)

El duelo es un proceso universal, pero la manera en que cada persona lo enfrenta y lo vive varía enormemente según factores como la cultura, la personalidad, el contexto y las experiencias previas de pérdida. Para algunos, el duelo es introspectivo y silencioso, mientras que para otros se manifiesta de manera explosiva y visible. Sin importar la forma en que se experimente, el duelo es una respuesta natural a la pérdida de alguien o algo significativo. Sus manifestaciones, no obstante, son tan variadas como las personas que lo enfrentan, haciendo que cada proceso de duelo sea único e irrepetible.

En mi caso, los duelos que he atravesado en mi vida, aunque sucedieron en un periodo relativamente corto, los viví de maneras muy diferentes. Cada pérdida trajo consigo una respuesta emocional distinta, como si cada duelo demandara de mí algo diferente según el momento y las circunstancias que lo rodeaban. Sin embargo, el duelo por la muerte de mi tía fue particular. De alguna manera, sentí que todos los efectos emocionales acumulados por las pérdidas anteriores se concentraron en ese único suceso, como si ese duelo condensara el peso emocional de los demás.

La muerte de mi tía ocurrió en un contexto crítico en el que no sabía cómo debía sentirme ni qué esperar de mis emociones. Fue como si todas las etapas del duelo que

socialmente se me habían enseñado no encajaran en mi experiencia. Según Elisabeth Kübler-Ross, quien desarrolló el modelo de las "Cinco etapas del duelo" en su obra "*On Death and Dying"*, el duelo puede dividirse en negación, ira, negociación, depresión y aceptación. Sin embargo, la autora enfática que estas etapas no son lineales ni universales; cada persona las vive de manera distinta. Algunas personas pueden pasar rápidamente por algunas etapas o incluso omitir otras. Esta fluidez y subjetividad es parte integral del proceso de duelo y subraya la importancia de permitir que cada individuo lo viva a su propio ritmo. (Kübler-Ross, 2006)

Este duelo específico me hizo reflexionar sobre la naturaleza del duelo en general. Aunque cada pérdida tiene su propio peso y significado, el duelo en su individualidad también revela una dimensión colectiva. Nos recuerda que, aunque cada persona experimenta el duelo de maneras diferentes, todos en algún momento hemos sido atravesados por la pérdida. En esa aparente contradicción entre lo único y lo compartido, surge una verdad fundamental: el duelo es una experiencia que, en su diversidad, nos une en nuestra condición de seres humanos.

A partir de esta reflexión, la obra que presenté en mi trabajo de grado se centró en explorar cómo la danza puede convertirse en un espacio de encuentro entre lo personal y lo colectivo. A través del movimiento, buscamos desdibujar las barreras entre las vivencias individuales y las experiencias compartidas, generando una conexión profunda entre la escena y el público. La danza se transforma así en un lenguaje universal que permite que lo

íntimo y lo universal dialoguen, y que invita a cualquier espectador, sin importar su historia o cultura, a encontrar resonancias con su propio duelo.

Este viaje de introspección y colectividad es también un ejercicio de empatía y alteridad. En el proceso de creación, mis bailarinas aplicaron la empatía para acercarse a mi experiencia personal. A medida que avanzábamos, la empatía dio paso a la alteridad, una técnica voluntaria y racional que les permitió ponerse en mi lugar para comprender mi dolor y hacerlo parte de la obra.

> *La principal **diferencia entre empatía y alteridad** es que la primera es una reacción involuntaria y emocional, mientras que la segunda es una técnica voluntaria y racional.*
>
> *Por un lado, la empatía es la **capacidad cognitiva y emocional de sentir lo mismo que siente otra persona**. En cambio, la alteridad es la **habilidad racional de cambiar la perspectiva y ponerte en el lugar de otra persona** para entender por qué piensa como piensa o por qué actúa como actúa teniendo en cuenta sus creencias, cultura y conocimientos. (Gracia, s.f.)*

La empatía, en este sentido, es la capacidad de sentir lo que siente el otro, mientras que la alteridad implica un cambio de perspectiva que permite comprender cómo y por qué otra persona piensa y actúa de una determinada manera, teniendo en cuenta sus creencias, su cultura y sus circunstancias. Este ejercicio, tanto emocional como racional, fue fundamental para que las bailarinas pudieran traducir mi dolor en movimiento, generando una obra en la que lo personal se vuelve colectivo, y el duelo, una experiencia humana compartida.

En conclusión, el duelo, aunque profundamente individual, es un fenómeno que nos recuerda nuestra humanidad compartida. A través de la empatía y la alteridad, encontramos en los otros el reflejo de nuestras propias vivencias, y en el arte, una vía para transformar el dolor en un puente que conecta las experiencias individuales con la esencia misma de lo humano.

EL ARTISTA INTÉRPRETE

La interpretación en danza es un aspecto esencial que trasciende el simple acto de ejecutar movimientos predeterminados. Es un proceso profundo en el que el intérprete no solo reproduce coreografías, sino0020que, además, está en capacidad de llenar cada gesto de intención, emoción y significado. A través de la interpretación, la danza cobra vida, y el espectador no solo observa una secuencia de movimientos, sino que es capaz de percibir y sentir el mensaje. La danza, en este sentido, se convierte en un medio de comunicación visceral, donde la experiencia emocional es tanto para el intérprete como para el público.

El artista intérprete, por tanto, asume un rol fundamental. Más allá de la técnica, el intérprete se convierte en un vehículo para expresar lo intangible: emociones, vivencias y conceptos abstractos. La interpretación auténtica requiere una conexión profunda con el material coreográfico, pero también con las propias emociones del intérprete o del director(a). El artista tiene la capacidad de fusionar sus vivencias personales con la narrativa de la obra, lo que enriquece la experiencia dancística. La generosidad del intérprete y el director(a) al compartir parte de su ser en escena es lo que dota a la obra de humanidad y veracidad, que a su vez permite que el público se vea reflejado o conmovido (conectar con el espectador).

En particular, el uso de sucesos personales como materia prima para la interpretación en danza añade un nivel adicional de autenticidad y profundidad. Cuando un artista utiliza sus propias experiencias -ya sean de dolor, alegría, duelo o transformación-, la interpretación

adquiere una carga emocional poderosa. Este enfoque permite a los intérpretes explorar y procesar sus emociones a través del movimiento, transformando el escenario en un espacio catártico donde la danza se convierte en una forma de sanación.

El reto de interpretar sucesos personales en danza radica en encontrar un equilibrio entre lo personal y lo universal. Lina María Villegas logra poner eso en escena y en su texto "identificar la interpretación como un ejercicio hermenéutico[2] entre el creador- director, el intérprete y la obra" (Villegas, 2020). Si bien el proceso creativo puede estar profundamente arraigado en una experiencia individual, el intérprete tiene el desafío de transmitir esas emociones de manera que puedan resonar con un público diverso. El dolor, la pérdida, la felicidad o la esperanza son emociones humanas universales, pero la manera en que se expresan a través del cuerpo puede variar. Aquí es donde el intérprete se convierte en un puente entre lo individual y lo colectivo, utilizando su cuerpo como herramienta para traducir sentimientos privados en una experiencia compartida.

[2]"la hermenéutica como una teoría general de interpretación, dedicada a la atenta indagación del autor y su obra textual, por tanto quien quiere lograr la comprensión de un texto tiene que desplegar una actitud receptiva dispuesta a dejarse decir algo por el argumento" (Arraéz, 2006)

Además, en la danza contemporánea, el gesto icónico y el movimiento neutro a menudo se han utilizado para abstraer la narrativa, pero hay quienes buscamos romper con esta neutralidad. Cuando un suceso personal es interpretado por bailarines que no han vivido directamente esa experiencia, el reto es aún mayor. Los intérpretes deben encontrar maneras de encarnar emociones que no les son propias, pero que, a través de la empatía y la guía del coreógrafo, logran transmitir de forma genuina. El cuerpo, entonces, se convierte en un canal por el cual fluye la emoción, despojándose de la necesidad de literalidad para alcanzar una conexión profunda con el público.

El uso de la interpretación basada en sucesos personales también subraya el poder transformador de la danza. En este sentido, el intérprete no solo ofrece al público una ventana a su experiencia, sino que también permite que la danza actúe como una forma de procesamiento y reconciliación personal. Las emociones reprimidas, los traumas y los recuerdos se mueven junto con el cuerpo. De este modo, la danza no solo tiene el potencial de conmover al espectador, sino también de sanar al propio intérprete y al director(a).

En resumen, la interpretación en danza es un proceso multidimensional donde el intérprete se convierte en un mediador entre la coreografía, sus propias emociones y el público. La incorporación de sucesos personales no solo enriquece la interpretación, sino que también aporta un nivel de autenticidad que puede conmover profundamente al espectador. El arte de la danza, cuando se interpreta desde la verdad emocional del artista, es capaz de trascender barreras y resonar en lo más profundo de la experiencia humana.

Ilustración 1
Flyer



Nota. Flyer publicado de la función. Sacada de Daniela Morales [Ilustración]

¿CÓMO HACERLO? METODOLOGÍA Y PROCEDIMIENTOS DE LA PROPUESTA CREATIVA/INTERPRETATIVA

Herramientas metodológicas aplicadas a la investigación:

Esta investigación se desarrolló desde un enfoque cualitativo y experimental, empleando dos métodos específicos a lo largo del proceso. El punto de partida fue el *estudio de caso*[3] con un insumo autobiográfico referido a la muerte de mi tía, un evento crítico en mi vida. Consideré que este suceso representaba el motivo relevante para crear una obra con un profundo contenido interpretativo. Sin embargo, abordar un tema tan sensible no fue sencillo; tocar esas fibras emocionales resultó un desafío incómodo. A pesar de ello, este proceso me permitió replantearme el rol del bailarín contemporáneo y reflexionar sobre mi necesidad particular de expresar con el cuerpo sin depender de la catarsis y el narcisismo en escena. El duelo, como experiencia cultural, genera una conexión profunda, ya que todos, en algún momento, hemos enfrentado la pérdida.

---

[3] *Cuando un fenómeno como investigadores nos lleva a realizar un estudio profundo del mismo uno de los métodos ideales que se adapta, a este criterio es el estudio de caso. (Jiménez, 2012)*

Para poder integrar este doloroso suceso en el contexto de la investigación, la creación y la interpretación, decidí llevar a cabo una *auto encuesta a modo de soliloquio*[4]. Este ejercicio en primera persona me permitió delimitar las ideas clave que deseaba explorar, no solo para la puesta en escena, sino también para guiar a mis bailarinas. Era crucial ser precisa en este aspecto, y esta metodología resultó ser la mejor manera de conectar mi mente con mi intuición artística y poética.

En un momento dado del proceso, decidí dar un paso atrás para observar con mayor perspectiva lo que estaba ocurriendo. Organicé un *laboratorio creativo*, en el cual apliqué todas las herramientas adquiridas a lo largo de mi carrera profesional como bailarina y docente. Este espacio me permitió transmitir a mis bailarinas la necesidad de encontrar un equilibrio entre movimiento e interpretación, un aspecto que se convirtió en el eje central de la investigación y que culminó en la obra ***Ecos del Adiós***. No obstante, nada de esto habría sido posible sin la retroalimentación constante en cada ensayo y las valiosas reflexiones recogidas en los *diarios de campo*, tanto de mis bailarinas como el mío, los cuales fueron enriquecidos hasta el último día del proceso.

Proceso creativo:

Para alcanzar los objetivos propuestos en este trabajo de grado, diseñé y estructuré una serie de actividades que organicé de manera estratégica para facilitar el desarrollo de la

---

[4] *Reflexión interior o en voz alta y a solas. (RAE, Real Academia Española, 2023) Una entrevista a mí misma como una herramienta del estudio de caso.*

investigación y garantizar un proceso sistemático y coherente. Estas actividades no solo respondieron a la necesidad de cumplir con las metas planteadas, sino que también fueron fundamentales para asegurar una evolución gradual en la construcción del proyecto. A continuación, detallo el enfoque y la secuencia de dichas actividades:

1. ***Establecimiento del Suceso Personal (encuesta):***

Con base en las necesidades del proyecto, me formulé una pregunta clave: ¿Qué es lo que quiero expresar creativamente a partir de la muerte de mi tía? Esta reflexión se tradujo en una entrevista que no necesitó proponer más de dos o tres preguntas: ¿Qué quiero lograr al llevar este suceso a escena? y ¿Cómo voy a materializarlo? A partir de estas preguntas, realicé una introspección profunda que me permitió identificar y comprender de manera clara el impacto emocional de la muerte de mi tía en mi vida. Este proceso me llevó a centrarme en un tema fundamental: el duelo.

El concepto de duelo se convirtió en un punto de partida que me permitió distanciarme de mi experiencia personal para verla no como única, sino como una vivencia compartida por todos aquellos que han atravesado una pérdida. Esta perspectiva me condujo a la necesidad de conmover al espectador, no solo desde mi experiencia individual, sino desde un lugar universal en el que todos puedan sentirse reflejados “La muerte es algo que nos iguala a todos los seres humanos. Nos iguala en todos los momentos y en todos los estamentos, seas rico o pobre, alto o bajo” (Nevado, 2017). Aunque la obra parte de un acontecimiento íntimo,

mi intención principal era generar empatía en el público, dado que todos, en algún momento de la vida, hemos enfrentado el dolor del duelo.

Este fue el hilo conductor que decidí seguir para contextualizar mi obra y, a la vez, establecer el núcleo dramatúrgico que guiaría todo el proceso creativo.

2. ***Planteamiento del guion y la dramaturgia****:*

Propuse la creación de un guion detallado que no solo tradujera los hallazgos obtenidos en la entrevista que me hice a mí misma, sino que también ofreciera una base sólida para el desarrollo de la obra. Este guion debía plantear la dramaturgia, con el objetivo de estructurar una narrativa coherente y emocionalmente impactante, capaz de conmover al espectador y mantener una continuidad a lo largo de la puesta en escena. Para lograr esto recurrí a las herramientas profesionales que me ha dado la universidad y a su vez, decidí compartir el proceso con varias personas, buscando retroalimentación constante que me permitiera asegurarme de que el mensaje fuera claro y comprensible para todo tipo de público.

Este guion se vio modificado en constantes ocasiones con el proceso; poco a poco la perspectiva de la obra se iba nutriendo y debíamos tomar decisiones escénicas y dramatúrgicas.

Ver anexo de guion dramatúrgico inicial

2.1 Organización del suceso en momentos:

Desglosé el suceso del duelo (de acuerdo a como yo lo viví), en diferentes momentos para nutrir la obra de manera coherente y significativa, considerando el desarrollo narrativo y emocional de la historia. Mi manera de vivirlo fue como se construyó la obra, mi experiencia cíclica con una serie de emociones radicalmente marcadas:

- ***Primer momento: (La Normalidad)*** Esta escena propuso establecer el inicio, generalmente la vida no nos avisa cuándo enfrentaremos un duelo, simplemente ocurre sin previo aviso.

- ***Segundo momento: (La Ausencia)*** A través del abrazo, quisimos manifestar la intención de representar la ausencia. Desde un enfoque casi literal, planteamos el momento en que alguien se va, otorgándole al abrazo un carácter solemne y profundamente sensible. Para exponer este gesto, generamos una serie de imágenes que evocaban precisamente esa experiencia de pérdida.

  Así como también involucramos al espectador poniendo en la escena "su mayor duelo" (un papel con esa pregunta que llenaron antes de entrar al teatro) y citamos puntualmente a mi tía en la escena, por primera vez.

- ***Tercer momento: (La Tristeza)*** Para ello designamos una frase de movimiento cuya dinámica particular era (lo que anteriormente en talleres

habíamos designado para el sentimiento de la tristeza) una frase en el piso, pesada, lenta y con una canción profundamente sensible de fondo.

- ***Cuarto momento: (La Risa)*** Aunque plantear esta escena fue sumamente complicado por el tema tan rápido de cambio de emociones, les plantee a mis bailarinas el círculo que yo había vivido con el duelo. Y la mejor manera de hacerlo, fue plantearlo así, literalmente desde la risa.

- ***Quinto momento: (El Enojo/La Frustración)*** Transitar de la risa al enojo/frustración, era un poco complejo desde las sensaciones del cuerpo netamente, por lo que decidimos exponer esas frases "de cajón", típicas y coloquiales que se dicen en Colombia durante un funeral o hay un duelo ajeno a mí. Utilizamos estas expresiones para desencadenar el enojo.

- ***Sexto momento: (La Reversa)*** Mientras me pregunté sobre esta investigación, sabía que el tiempo en el "duelo" se hace subjetivo, es por ello que sabía que quería que las escenas se regresaran, con el ánimo de exponer el concepto cíclico con el que parto a hacer esta obra. Entonces, tras este límite de emociones, establezco momentos específicos que se vuelven a hacer en reversa.

- ***Séptimo momento: (La Incertidumbre)*** Las bailarinas han pasado en la escena por muchas emociones en cortos lapsos de tiempo, así que, tanto por

una decisión dramatúrgica como por una decisión escénica, propongo la cabida a la duda, al no saber que sentir, al exponerse a la vulnerabilidad de muchas emociones juntas.

- ***Octavo momento: (La despedida)*** Es el único momento donde yo hago presencia física en la obra y es el momento, para abrazar el duelo, para gestionar mis emociones y a su vez para leer un poema al cielo, en ánimo de despedir oficialmente a mi tía y cerrar mi duelo.

- ***Noveno momento: (El punto de partida)*** Este momento lo puse en la obra, para regalármelo a mí y al espectador, pues es el cierre del ciclo, todo vuelve a la "normalidad", volvemos al punto cero y esto se celebra.

2.4 Vinculación de escenas con detonantes emocionales:

En la propuesta inicial, antes de iniciar el laboratorio creativo, mi idea era para cada escena, seleccionar un detonante emocional, como un texto narrativo, una canción, un texto poético o una sensación corporal, que guiara la interpretación y la expresión de los bailarines, sin embargo, en la práctica, me limité a vincular emociones y palabras (Normalidad, Ausencia, Tristeza, Risa, El enojo/La frustración, La Despedida, La Reversa, La Incertidumbre, El punto de partida) que surgieron de mi experiencia con la muerte de mi tía. Fue un proceso profundamente personal, donde esas emociones encapsulaban la forma en que viví ese acontecimiento en mi vida. Esa sensación particular no solo me acompañó, sino que también fue guiando el desarrollo de las escenas, otorgándole a la obra un sentido más

sincero y visceral, además del hilo interpretativo de cada una de las bailarinas.

3. Selección de Bailarines:

Para seleccionar a mis bailarinas, había establecido un grupo de personas que iban a ser entre hombres y mujeres, sin embargo, quería un número particular: 4 o 5 bailarines, puesto que mi tía fallece el 4, pero el 5 yo despierto de un trauma emocional que deja dicho suceso.

Sin embargo, no solo dependía de mí, sino de innumerables elementos como la disposición de tiempo, el deseo de participar y la capacidad para hacerlo y de colaborar en un proyecto como este. Así que cerré el proceso con 4 bailarinas que decidieron estar conmigo hasta el final y que además cumplían con mi interés principal que era la capacidad interpretativa en la danza contemporánea. Y de esta manera, 5 mujeres (conmigo), logramos confluir para poner en escena un aspecto tan sensible como el duelo.

4. Laboratorio de Creación:

Exploramos diversas técnicas y recursos para construir cada escena a través de la improvisación, permitiendo a los bailarines expresarse libremente y contribuir con su movimiento al desarrollo de la obra.

El proceso de creación para esta obra de danza se organizó en una serie de talleres (tipo laboratorio de creación)[5] diseñados para explorar y desarrollar aspectos clave que deseaba ver reflejados en la pieza. Entre estos elementos destacan: la continuidad, el trabajo de *partnering* (trabajo en pareja), el manejo de las emociones, la capacidad de transitar rápidamente de una emoción a otra, y las transiciones fluidas entre dinámicas corporales opuestas.

Estos talleres no siguieron una estructura rígida, sino que se plantearon como un espacio de juego escénico, a modo de laboratorio creativo dentro del salón. El objetivo era, como grupo, experimentar y descubrir cómo podíamos abordar la temática elegida, y así mismo proponer para cada emoción/sentimiento una cualidad y calidad de movimiento específica.

HALLAZGOS DEL LABORATORIO CREATIVO, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS:

Fotos y videos del laboratorio creativo

A lo largo de los talleres desarrollados en este laboratorio de creación, logramos identificar y profundizar en varios aspectos clave que enriquecieron nuestro proceso coreográfico y de interpretación entre ellos podemos concluir en los siguientes:

[5] "En definitiva, la presente es una estrategia pedagógica y una herramienta artística que mediante el movimiento y la expresión abrió caminos hacia la comprensión y el diálogo para crear un ambiente propicio para el desarrollo personal y colectivo. Así, el "Laboratorio creativo de danza performance" fue una valiosa herramienta pedagógica para la búsqueda de soluciones creativas y significativas en el mundo contemporáneo". (Peña, 2023)

La continuidad del movimiento: Descubrimos la importancia de dosificar la energía en la transición entre niveles, especialmente en el manejo de la entrada y salida del piso. Este enfoque nos permitió pensar en el flujo del movimiento sin interrupciones, incluso al cambiar de dirección o al trabajar con otro cuerpo. El concepto de ir con el "centro" del otro fue clave para entender cómo fluir en sincronía, nutriendo la coreografía con una energía constante.

La confianza y el trabajo en equipo: Uno de los principales aprendizajes fue la integración de la confianza en la creación, especialmente en el diseño de movimientos que incorporaban caídas. En lugar de ver la caída como una interrupción, la utilizamos como un recurso para la escena. Bailar con el vacío, sin resistirlo, y confiar en mi compañera se convirtió en un ejercicio continuo de empatía. Con el tiempo, desarrollamos una cohesión que se tradujo en un trabajo en equipo sólido, permitiéndonos usar la empatía y la alteridad no solo como una herramienta emocional, sino también como un eje técnico.

Interpretación y narrativa en el movimiento: En todos los talleres del laboratorio, la interpretación le atravesaba transversal y continuamente. Entre ello, nos planteamos la pregunta de si los movimientos, por sí solos, podrían contar una historia. Descubrimos que sí, siempre y cuando las dinámicas corporales se pusieran al servicio del contexto narrativo. Un ejercicio clave fue el de "no dejar morir al otro", en el que la danza se convirtió en una metáfora del apoyo mutuo. Este ejercicio no solo fortaleció el trabajo en equipo, sino que reveló el valor de no abandonar a la otra persona hasta el final, lo cual potenció la dramaturgia del movimiento.

El hallazgo del abrazo: Uno de los momentos más reveladores fue el redescubrimiento del abrazo como un gesto lleno de significado y carga emocional. Le encontramos un lugar solemne, donde el abrazo no solo conectaba a los cuerpos, sino que narraba un encuentro cargado de dramaturgia. El abrazo se convirtió en una fuente de interpretación y conexión profunda, trascendiendo su forma física.

La representación de lo ajeno desde la Empatía/Alteridad: Un desafío particular del laboratorio fue interpretar un suceso que, para las bailarinas, era completamente ajeno a sus propias vivencias: la muerte de mi tía. Para superar este obstáculo, recurrí a la honestidad y al uso de textos personales que resumían mi experiencia emocional, designé un espacio para hablarles, narrarles y poner mi experiencia en palabras, tanto desde el lugar literal como desde el lugar poético. En el trabajo de grado, la empatía fue una herramienta fundamental para que las bailarinas pudieran conectarse con mi experiencia personal. Al no haber vivido directamente la situación que inspiró la obra, su acercamiento se dio a través de la empatía, lo que les permitió vincularse emocionalmente con el suceso y, con el tiempo, adentrarse en la alteridad, es decir, en la capacidad de ponerse en los zapatos del otro. Esta capacidad no solo fue un proceso emocional, sino también algo que se fue aprendiendo y perfeccionando durante la creación.

A medida que las bailarinas se sumergían en el proceso, la empatía se convirtió en un puente que les permitió interpretar con autenticidad el dolor y las emociones que ese suceso implicaba. La conexión emocional que se generó fue tan profunda que algunas de ellas

expresaron el deseo de conocer a la persona que había inspirado la obra. Esto demostró que cuando el duelo se aborda desde la empatía y la alteridad, no solo se facilita la interpretación artística, sino que también se crea un vínculo emocional genuino entre los intérpretes y la historia que están contando.

> En resumen, la empatía y la alteridad no solo enriquecieron la puesta en escena, sino que también permitieron que las bailarinas dieran vida a una experiencia profundamente personal, conectando con mi duelo de una manera que trascendió el ámbito individual para convertirse en un acto colectivo y compartido.
>
> .

La transición emocional: Otro descubrimiento importante fue la manera en que logramos transitar entre diferentes estados emocionales. Aprendimos que cada emoción necesitaba ser cargada al máximo para poder desatar la siguiente. Esto nos llevó a trabajar con detonantes físicos, emocionales y narrativos que permitían a las bailarinas experimentar plenamente una emoción antes de pasar a la siguiente.

La risa como herramienta poética y terapéutica: Entre las emociones más difíciles de alcanzar estaba la risa. Para ello, recurrimos a la risoterapia[6], descubriendo que la risa,

---

[6] *La risoterapia se define como el uso terapéutico de técnicas e intervenciones aplicables que conduce a un estado controlado de desinhibición, por lo que provoca risas y emociones (Villán, 2018)*

La risoterapia no puede considerarse en sí misma una terapia, más bien es una técnica complementaria, ya que no cura nada por si sola pero sí logra efectos muy

además de ser terapéutica, podía servir como un recurso poético dentro del proceso de duelo. La risa no solo nos brindaba un espacio de esparcimiento y alivio, sino que también era contagiosa, lo que nos permitió incluir al público en este momento de catarsis compartida.

El texto como catalizador emocional: Finalmente, el uso del texto jugó un papel fundamental en todo el proceso. El texto nos ofreció una vía para salir de los estados emocionales más intensos y transitar de una emoción a otra de manera fluida y sincera. Las palabras, al igual que el movimiento, se convirtieron en un canal esencial para expresar lo inefable y conectar con el público desde un lugar más íntimo y personal.

A lo largo de este laboratorio, logramos construir una obra que no solo narraba un duelo, sino que también transformaba esa experiencia en un lenguaje universal que resonaba con las intérpretes y el público por igual. La danza, guiada por la empatía y la alteridad, nos permitió habitar lugares emocionales complejos, demostrando que la interpretación puede surgir incluso en lo ajeno, siempre y cuando se aborde desde la verdad y la conexión humana.

---

positivos en el organismo como la mejorar la tensión arterial y la segregación de las hormonas de la felicidad: serotonina, dopamina, adrenalina y endorfinas. Los principales beneficios encontrados a nivel psicológicos, los más importantes para nuestro trabajo, son los relacionados con: la ansiedad, al ayudar a mejorar algunos síntomas relacionados como la relajación y la respiración; el estrés, reducido gracias a la producción de hormonas; la depresión, que se reduce al favorecer una visión del mundo más; la autoestima, que mejora por el mismo motivo; y también ayuda a sobrellevar las demencias atenuando sus síntomas. (Torre, 2016)

5. *Proceso Compositivo y Decisiones Coreográficas:*

Las decisiones creativas que tomé durante el proceso estuvieron influenciadas por la perspectiva de las intérpretes. Partíamos de un guion base, y a partir de él —junto con los resultados obtenidos en los "talleres" del laboratorio creativo— fuimos elaborando una historia en torno a mi experiencia con el duelo. Esta no solo seguía la dramaturgia previamente planificada, sino que también los hallazgos generados en los talleres. Este enfoque fue muy acertado, ya que, aunque realizamos pequeñas modificaciones al guion original, logramos plasmar de manera fiel la esencia de la idea que tenía en mente desde el inicio.

Justificación de los dispositivos y elementos puestos en la escena:

Mesa, con Mantel Negro:

La mesa se convirtió en un espacio de encuentro y memoria, un lugar donde la ausencia encontraba su descanso. Allí se reservaba el puesto para aquellos que ya no estaban, como un acto silencioso de recordarlos (apoyados de los testimonios del público). Era un espacio donde lo cotidiano y lo solemne se entrelazaban; un lugar para compartir la vida, pero también para honrar a los que partieron.

Ilustración 2
Mesa



Nota. La mesa justo cuando las emociones estaban en colapso. Tomada de Paula Morales [Foto]

Flores:

Las flores, en su delicadeza, les rendían homenaje a las personas que se fueron, impregnando el ambiente de un aire fúnebre, pero a la vez familiar.

Ilustración 3

Flores, Carmen se fue



Nota. Carmen se fue, y una parte de mi se fue con ella. Tomada de Paula Morales [Foto]

Cofre:

Tanto en sentido literal como metafórico, el cofre representaba el receptáculo de los recuerdos, el lugar donde residían los duelos y las vivencias compartidas. En él depositábamos las experiencias de cada persona del público, convirtiéndose en un espacio cargado de significados. Además, este cofre, pintado por mi tía, poseía una profunda carga simbólica, fusionando lo personal y lo colectivo, en un solo objeto lleno de memoria y evocación.

Ilustración 4

El cofre de los recuerdos



Nota. Cofre usado en escena para guardar todos los papeles que el público llenaba, pintado a mano por mi tía en vida. Tomada de Daniela Morales [Foto]

Ilustración 5

Insumo personal para la escena



Nota. El público aportaba con sus experiencias a la escena. Tomada de Daniela Morales [Foto]

Papeles (pregunta):

Los papeles servían como medio para que el espectador, antes de la obra, plasmara por escrito un suceso de duelo personal. No solo permitían situarlo emocionalmente, sino que también aportaban material auténtico para la obra, cargando la escena con contenido real y ejemplos concretos provenientes del propio público. Así, cada aporte añadía una capa de significado genuino que nutría y enriquecía la interpretación en escena.

Cerveza, tinto y aromática:

Estos elementos, en conjunto, crearon un espacio para el encuentro. Representaban el desenlace, el momento en el que se podía compartir y brindar por lo vivido, generando un ambiente de reflexión y celebración de las experiencias compartidas en escena. Incorporar la

cerveza, el tinto y la aromática en la escena tuvo como propósito congregar al público, invitándolos a ser parte activa de lo que acababa de ocurrir. Fue una forma de incluirlos y hacerles sentir que sus propios duelos también eran valiosos, que había que brindar por ellos y sobrellevarlos en comunidad. El público lo percibió, y en varias ocasiones me expresaron: *"Me hizo llorar, reír, estresarme y luego me emborrachó"*. El objetivo no era terminar tristes, y las bebidas cumplieron su función: nos reunieron, nos hicieron bailar y agradecer por aquellos seres que ya no están. Agradecí romper esa cuarta pared para poder abrazarles también en sus duelos y acompañarles.

Ilustración 6

Cerveza, tinto y aromática



Nota. El último momento de la obra, el compartir y brindar. Tomada de Paula Morales [Foto]

Decisiones musicales:

Pistas usadas

Cada una de las canciones seleccionadas tiene un profundo significado emocional para mí. No solo evocan experiencias personales, sino que también forman parte del contexto cultural en el que crecí. Son canciones que han marcado mi vida y que, a su vez, aportan el trasfondo social que quería resaltar en la obra. Además, las canciones fueron intervenidas y adaptadas para responder a las necesidades dramatúrgicas, enriqueciendo así el relato escénico y profundizando la conexión entre lo personal y lo colectivo.

Daniela – Rodolfo Aicardi (Aicardi, 1969)

El camino de la vida – Cover instrumental Héctor Ochoa de El trio de América (El trio de América, 2017)

Los caminos de la vida – Cover Paula Arenas de Omar Geles (Geles, 1993)

No me toquen ese vals – Cover piano de Ecuadorian Piano de Cuco Sánchez y de Julio Jaramillo (Jaramillo, 1965)

Vestuario:

El vestuario fue una decisión escénica, con una intención clara: debía reflejar una esencia formal. Para mí, el duelo es un acto formal, y quería que eso se viera en la escena. El duelo no se limita únicamente al color negro; los tonos claros, como el blanco, también tienen un simbolismo para mí. De hecho, fue el color que elegí para vestir en el funeral de mi tía, lo que convirtió esa elección en algo profundamente personal y significativo para la obra.

Ilustración 7

Vestuario, Todas juntas



Nota. Escena antes del final, aparición de Daniela Morales en escena Tomada de Paula Morales [Foto]

6. Registro en Diario de Campo: (ocurre durante todo el proceso creativo):

Ver Diario de Campo.

Durante todo el proceso creativo, pedí a las bailarinas que escribieran sus reflexiones en un texto, idealmente después de cada encuentro o, al menos, al finalizar cada ciclo de trabajo. Además, al final de cada sesión, dedicábamos un espacio para analizar lo ocurrido. Estos ejercicios resultaron ser muy enriquecedores a medida que avanzábamos en la creación, ya que no solo permitieron documentar el proceso, sino que también nos ayudaron a analizar el desarrollo del acto escénico y los descubrimientos emocionales y de interpretación.

Aunque no todas siguieron el hábito de escribir en su bitácora diariamente, sí lograron hacer un resumen de su proceso personal. Desde el inicio del laboratorio, surgieron varias preguntas que necesitábamos resolver, siendo la primera el ¿cómo lograr una conexión profunda entre los cuerpos en escena?, especialmente entre las compañeras, muchas de las cuales no se conocían bien. Para generar esa cercanía, como menciona Diana en su bitácora: "Observé que a algunas les cuesta más confiar" (Cortéz, 2024). Esta falta de confianza era un desafío que debíamos resolver sobre la marcha. Nuestro punto de partida fue el abrazo. El abrazo se transformó en un detonante para la conexión grupal y también con la escena, convirtiéndose en un gesto simple pero poderoso, que adquirió un lugar central en el proceso.

> *El abrazo es un consejo sin voz, reconfortante, sostiene los dolores del otro permitiéndole descargarlos sin prejuicio alguno. (...) Los abrazos cargan emocionalmente, conectan directamente con el estado interno de cada una proyectando en la cercanía y en el encuentro de cuerpos, esa privada emoción. ¿Son los abrazos la acción física para conectar dos almas?. (Cortéz, 2024)*
>
> *Apología de un abrazo: hallarse y perderse en el consuelo, reconfortar y desvanecerse, ausencia, amor, dolor, nostalgia... Estas son las sensaciones y emociones que sentí en el taller del abrazo, pensado como insumo de creación y punto de partida, posibilitó conocer y conectar con mis compañeras intérpretes, creo que fue muy acertado y como una fuente poderosa de inspiración desde lo sensitivo para la interpretación en la obra. (Carrillo, 2024)*
>
> *La relación del abrazo como primer acercamiento al tema de la ausencia, me ayudo dentro de mi interpretación a conectar con mi lado sensible y empático, el abrazo como motor de movimiento, como insumo de creación (Pinilla, 2024)*

Otro aspecto clave de los diarios de campo fue el descubrimiento de cómo las bailarinas lograron transformar un suceso ajeno a ellas en una herramienta tanto compositiva como interpretativa. Aunque la historia personal que originó la obra no les pertenece, ellas lograron apropiarse de ella desde su rol como intérpretes, creando una conexión emocional

y artística profunda. Este proceso de apropiación fue particularmente revelador, ya que implicó un desafío: cómo transmitir con autenticidad una experiencia que no habían vivido.

Es allí donde encuentro mi mayor interés y el descubrimiento más significativo en el uso de los diarios de campo. Estos textos documentaron no solo el desarrollo técnico de la obra, sino también el proceso interno de cada intérprete. Fue fascinante observar cómo cada una de ellas interpretaba el suceso desde su propia subjetividad, convirtiéndolo en una pieza clave para la composición escénica. El distanciamiento emocional inicial se transformó en un motor creativo, permitiendo que la narrativa se sintiera honesta y cargada de significado, a pesar de no ser parte de sus vivencias personales.

> *(...) con respecto al tema, el método que utilizó cuando nos hizo abrazarnos fuertemente entre nosotras y con desesperación para a continuación sentir la frustración y el abandono, cuando no propuso mirarnos al espejo con un sentimiento de tranquilidad y alegría para luego llenarnos de tristeza al contarnos un poco de su historia y de cómo Carmen falleció, estos estímulos permitieron que el intérprete conectara con un sentir ajeno, una historia fuera de la vida personal y empatizar con otras personas. Pienso que para el intérprete es útil vivenciar la experiencia de ese otro para poderla poner en escena, no hablo de vivirla literalmente, pero sí encontrar esos mecanismos que en nuestro mundo imaginario y sensible nos permita vivir las emociones, los sentimientos, los pensamientos y el día a día de lo que significó perder a Carmen. (Samudio, 2024)*

> *Considero que está experiencia tiene como base plena la empatía, la dirección pauto desde el inicio "dejarse permear por la sensación" de tal modo que se llega a una emoción y aunque no sea mi historia ni recurra a mis recuerdos, siento una conexión real con esta historia, en algunos aspectos para mí ha sido fácil ya que los laboratorios brindaron impresiones físicas del gesto que me permite llegar a la melancolía la densidad, lentitud, el tono muscular adecuado. (Carrillo, 2024)*

> *Todo el proceso fue demasiado enriquecedor, transformador y reparador, desde escuchar la historia de Carmenza y su fallecimiento, desde los recuerdos y momentos vividos de Daniela con su tía, la música, la creación, la compañía y apoyo y empatía que como grupo tuvimos, fueron factores que hicieron que este proyecto saliera adelante. (Pinilla, 2024)*

Este proceso de transformación y apropiación, registrado en los diarios de campo, nos ofreció una visión más profunda de cómo las emociones y experiencias ajenas pueden ser encarnadas y expresadas con autenticidad por las intérpretes, lo que resultó en una riqueza escénica inesperada y profundamente conmovedora. Al mismo tiempo, también permitió visibilizar los inconvenientes que surgieron a lo largo del proceso, tanto técnicos como relacionados con los recursos interpretativos. Un ejemplo de esto lo menciona Angie en su bitácora: “Las coreografías que tenemos en la escena de tristeza siento que son difíciles para establecer unísonos; son tan intuitivas y viscerales que los gestos y minuciosidades resultan complejos de sistematizar en un contexto específico” (Samudio, 2024) y la de Karen “(…) pero en otros casos un poco más alegres me ha costado, aún estoy en la búsqueda da risa desde la tristeza pues para mí no es fácil transitar, aunque sé que no es mi experiencia tengo la necesidad de buscar veracidad en mi gesto” (Carrillo, 2024)

> *(…)me hubiera gustado tener más tiempo y desarrollar un poco más la idea del abrazo y el vacío de los brazos cuando la otra persona se iba, como mi cuerpo, mi rostro, mi torso, cambia al no tener el volumen del cuerpo del otro: si es verdad que se logró encontrar gran parte d e información para desarrollar en el producto final pero habían pequeños detalles en cuanto al cuerpo del intérprete qué no tenía el otro cuerpo, qué se hubiera podido estudiar e indagar más. (Pinilla, 2024)*

. Estas reflexiones destacan uno de los desafíos que enfrentamos, donde la intensidad emocional y la espontaneidad en los movimientos complican la sincronización precisa, algo que se convierte en un reto constante durante el desafío.

En conclusión, los diarios de campo resultaron ser un excelente resumen del proceso, documentando los hallazgos, fracasos, necesidades y hasta los aspectos menos positivos. A

pesar de los desafíos, fue talentoso leer en cada bitácora que, al final, el proceso tuvo un desenlace asertivo. Logramos, como intérpretes, impregnarnos de la esencia principal: dejarnos afectar y conmover por un suceso que no nos pertenece de manera directa, pero que, a través de la interpretación, se convirtió en parte de nosotras.

7. Presentación a público

La obra fue presentada el domingo 22 de septiembre de 2024, en dos funciones: una a las 5:00 p.m. y la otra a las 6:30 p.m. Estas presentaciones marcaron la culminación de todo el proceso creativo, logrando un resultado exitoso. El público se acercó a mí en innumerables ocasiones para agradecerme por haber llevado esa historia a escena, por transmitir un mensaje tan profundo y emocional. Muchos destacaron cómo el arte se había convertido en un medio poderoso para comunicar algo tan bello y necesario.

Ilustración 8

Bailarnos el duelo



Nota. El público bailó y tomó, brindamos por los que se fueron. Tomada de Paula Morales [Foto]

¿LOGRAR LO PROPUESTO? CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La idea inicial pretendía poner un suceso personal significativo de mi vida, con el objetivo de transformarlo en una obra de danza contemporánea. El desafío era doble: por un lado, trabajar con intérpretes que no habían vivido esa experiencia particular y, por otro, desarrollar una ruta práctica que me permitiera traducir esta experiencia personal en un lenguaje coreográfico claro y accesible para el espectador, independientemente de su trasfondo o familiaridad con la danza.

Desde el principio, nos enfrentamos a varios retos fundamentales. El primero consistía en instaurar un suceso ajeno a las bailarinas y ponerlo en escena tanto desde una perspectiva técnica como dramatúrgica. Aquí surgió la pregunta clave: ¿cómo lograr que una experiencia profundamente personal, y ajena a las intérpretes, se comunique de manera efectiva y auténtica en escena? La respuesta no era inmediata, y requería de un proceso profundo de investigación y experimentación. Para buscar la respuesta del ¿cómo?, propuse una serie de talleres empíricos, pensados como un laboratorio de creación que abordaba inicialmente dos necesidades esenciales: la interpretación y la dinámica de movimiento para cada momento de la obra. Comencé con aspectos muy simples, como cambios de peso, continuidad y partnering (bailar con el otro). Esto nos permitió ir diseñando un camino donde explorábamos una forma específica de movernos para cada instante. Así, decidimos tomar cada emoción que se plasmaría en la obra y desarrollar un taller en el que podríamos identificar qué dinámica, cualidad y calidad de movimiento se asociaba a cada una.

De esta forma tenía 7 lugares a trabajar y a los que comenzamos a definir con palabras que dieran una idea de cómo avanzar:

- ***"TODO NORMAL":*** Cíclico, acumulativo, caminar, cotidianidad.
- ***AUSENCIA:*** Falta de algo, vacío, irse.
- ***TRISTEZA:*** Pesado, abajo, denso, lento.
- ***RISA QUE LLEGA A LÁGRIMAS:*** Frustración, latigazo, pequeños golpes.
- ***ENOJO:*** Pesado hasta la implosión, pesado adentro y desespero externo.
- ***SOLEDAD:*** Suave, sutil, fluido, intentar acompañar.
- ***AGRADECIMIENTO:*** Quietud, contemplar, fluido, contacto, sutil, caricia, apoyo.

El segundo reto fue establecer las mejores rutas metodológicas para alcanzar una interpretación que implicaba un constante cambio de emociones a lo largo de la obra. Este aspecto requería una búsqueda cuidadosa de referentes interpretativos que emergieran del propio cuerpo de las bailarinas, evitando recurrir a elementos teatrales convencionales ya explorados, no para obviarlos sino para encontrar una nueva ruta. Queríamos evitar la sobreactuación y en su lugar, encontrar nuestras propuestas para lograr una interpretación verídica y real. En este sentido, el cuerpo se convirtió en nuestro principal vehículo expresivo, explorando su capacidad para reflejar emociones complejas y contradictorias a través del movimiento. Este proceso nos llevó a experimentar con la sutileza, el silencio y las transiciones entre diferentes estados emocionales. En lugar de forzar una reacción emocional, el reto era permitir que el cuerpo se sumergiera en la experiencia física de cada emoción de

manera orgánica. Este enfoque nos permitió redefinir el significado de cada gesto, dándole una dimensión más íntima y personal, lo que enriqueció la obra y ofreció una interpretación mucho más cercana y auténtica.

Un tercer reto era, sin duda, la relación con el público. Buscábamos que la obra fuera clara y comprensible para cualquier tipo de espectador, incluso para aquellos que no estuvieran familiarizados ni con la danza contemporánea ni con la experiencia personal que inspiraba la obra. Esto nos llevó a una reflexión profunda sobre cómo lograr que un suceso tan íntimo y ajeno, tanto para las intérpretes como para el público, pudiera trascender esas barreras y volverse universal. Encontramos en el tema del duelo un puente hacia esa universalidad, permitiendo que, a partir de una vivencia personal, se pudieran explorar emociones y situaciones que todos, de una u otra manera, han experimentado en algún momento de sus vidas.

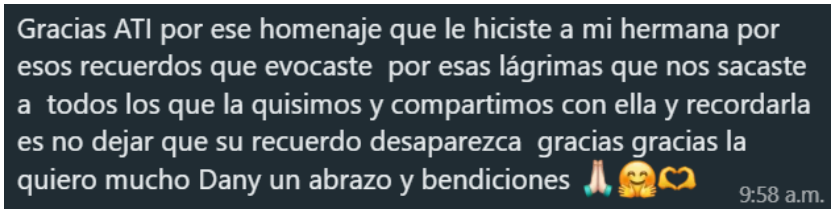
El proceso creativo fue una mezcla entre lo que había planteado en mi cabeza con anticipación y la práctica, donde la reflexión y el análisis fueron tan importantes como el trabajo en el salón de ensayo. A través de talleres y laboratorios creativos, se fue definiendo la calidad del movimiento, el ritmo emocional y la coherencia dramatúrgica de la obra. Cada sesión se convirtió en un espacio de experimentación y descubrimiento, donde las bailarinas se apropiaban de la experiencia ajena para transformarla en algo suyo, pero siempre conectada con el suceso particular de la muerte de Carmenza.

Uno de los hallazgos más significativos de este proceso fue la manera en que logramos que las intérpretes, sin haber vivido el suceso original, lograran una interpretación profundamente auténtica y emotiva. El cuerpo fue el medio a través del cual se logró transmitir emociones complejas y transiciones rápidas entre diferentes estados emocionales. Esto nos permitió descubrir nuevas formas de narrar a través de la danza, basadas en la autenticidad del movimiento y la conexión emocional entre las intérpretes y el material coreográfico.

Finalmente, el resultado fue una obra que, a pesar de su origen personal, logró tocar a los espectadores de manera profunda y universal:

Ilustración 9

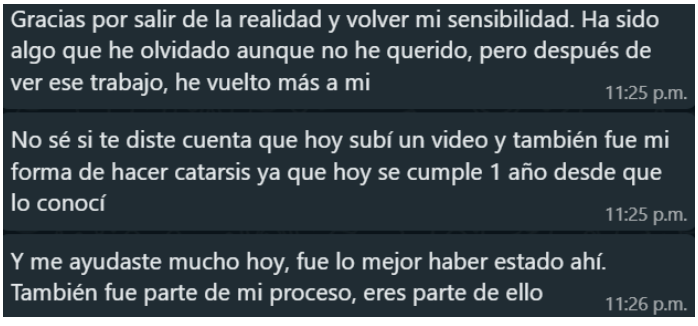
Agradecimiento



Nota. Mensaje enviado al otro día de la función por una persona del público, cuya hermana era Carmenza (Luz Morales). Tomada de WhatsApp [captura de pantalla]

Ilustración 10

Abrazar al otro



Nota. Mensaje enviado por una persona del público, quien no conocía a Carmenza (Sebastián Cabuya). Tomada de WhatsApp [captura de pantalla]

La obra no solo logró comunicar la experiencia del duelo desde una perspectiva personal, sino que también ofreció al público una ventana a sus propias emociones y experiencias, haciendo del duelo un tema común y comprensible para todos. Esta conexión entre lo personal y lo universal fue, sin duda, uno de los mayores logros del proceso de investigación y creación.

Sin embargo, aunque alcanzamos el objetivo principal, el camino estuvo lleno de momentos arduos y complejos. Hubo decisiones coreográficas que debimos replantear desde cero porque no aportaban al mensaje que queríamos transmitir. Pasamos por vacíos creativos en los ensayos donde no sabíamos qué dirección tomar, y hubo momentos en los que sentí que el proyecto no sería posible. Una de las bailarinas sufrió un accidente en el tramo final del proceso, lo que limitó sus movimientos y retrasó significativamente el avance de los ensayos.

Además, trabajar constantemente con las emociones resultó desgastante. Revisitar una y otra vez ese estado emocional tan profundo fue un desafío, y llevar ese suceso personal a escena me resultó particularmente pesado. Me enfrenté a mis propios sentimientos, a mis sombras más oscuras, y me expuse de una manera que nunca antes había hecho. No sabía si el resultado final sería el adecuado, y eso generaba mucha incertidumbre.

Tuvimos una buena cantidad de ensayo y error. Probamos, repetimos, y discutimos cuál sería la mejor ruta a seguir. Aunque la música era clara, encontrar los unísonos y generar una atmósfera coherente con los cuerpos fue un reto. Nos enfrentamos a la lucha constante entre permitir la improvisación para mantener la autenticidad o coreografiar basándonos en

esa improvisación para lograr precisión. A menudo surgían preguntas, y no siempre tenía la respuesta, lo que dificultaba transmitir mis ideas al equipo.

Este proceso creativo e investigativo fue retador, desafiante y me expuso de maneras que no había imaginado. Sin embargo, a pesar de todos los obstáculos, me siento satisfecha con el resultado. Agradezco a las bailarinas por no rendirse y, sobre todo, me agradezco a mí misma por no haber desistido, a pesar de que renunciar hubiera sido, en muchos momentos, la opción más fácil.

¿QUÉ HICIMOS? ANÁLISIS DE RESULTADOS, ALCANCES E IMPACTOS

La creación de mi obra de grado fue un proceso personal y, a la vez, un reto creativo. Poner en escena una propuesta cuyo objetivo no solo era encontrar herramientas innovadoras, sino también conmover e involucrar al público, me llevó a cuestionar y redefinir algunos de los paradigmas de la danza contemporánea. Mi intención era ambiciosa: tomar un suceso íntimo, demasiado personal, y trasladarlo al cuerpo de bailarinas que no habían vivido esa experiencia, pero que debían interpretarla desde su propia sensibilidad. Sin embargo, me siento satisfecha al saber que, en gran parte, logramos cumplir con ese objetivo.

Mi objetivo con la interpretación fue replantear el uso del cuerpo en la danza contemporánea, desafiando el "gesto icónico" y el movimiento que se presenta de manera neutra y abstracta, su abstracción a veces la convierte en una forma de expresión inaccesible, incluso narcisista. Este tipo de propuestas, aunque válidas, a menudo caen en un círculo cerrado de significados que solo un público conocedor de la danza contemporánea puede captar. Quería ir más allá, abrir el espectro y explorar el lenguaje corporal como una herramienta para conectarse con una experiencia sensible y que pudiese ser percibido no solo por aquellos conocidos con la danza contemporánea, sino también por el público en general, permitir que esa idea creativa sea el centro de una interacción con la realidad sin necesidad de ser literal, sino en la poesía del movimiento lograr conectar con el espectador y que el mensaje de la obra sea realmente transmitido.

Para mí, la danza es una herramienta para contar historias y transmitir emociones de manera profunda y auténtica, pero siempre en diálogo con la realidad y con el espectador. No se trata de caer en lo literal, sino de usar la poesía del movimiento para conectar de una manera sutil pero efectiva. Creo firmemente que el arte tiene la capacidad de reflejar lo que nos rodea y nos atraviesa, ya sea de forma positiva o negativa. En este proceso, surgieron muchas preguntas sobre lo que significa ser un artista escénico, sobre el papel del cuerpo en la representación escénica y sobre cómo podemos usar el arte para hacer experiencias visibles universales en la danza, como el duelo, sin necesidad de recurrir a elementos abstractos o complejos sino más bien situarse en una realidad colombiana, veraz y certera con lo que significa ser artista.

Uno de los mayores retos fue encontrar un lenguaje coreográfico que abordara temas como el duelo. Quería que la experiencia artística impactara tanto al espectador como a las bailarinas que la interpretaban. El duelo es un tema profundamente humano y cultural al que conectamos con nuestra individualidad, pero también con el colectivo

> *La forma en que los seres humanos expresamos el duelo está estrechamente relacionada con la cultura a la que pertenecemos, por ejemplo vestirse de negro; a las situaciones que rodean dicha pérdida; a la edad de la persona que fallece; o a sí dicha muerte fue anticipada, por ejemplo en personas enfermas o de manera repentina como en la las muertes violentas, pero no solo con la muerte nos expresamos con duelo y perdida, sino que estos síntomas se ven en otros eventos que representan perdida alguna. (Vargas, 2003)*

Y mi intención era hacer que el público, independientemente de su relación con el arte, saliera con una comprensión clara de lo que quería transmitir. Mi obra fue, además, un homenaje a mi tía y a otros los seres queridos que he perdido, una manera de honrar su

memoria a través de la danza. Este proyecto tenía un gran significado para mi familia, quienes no son conocedores ni consumidores habituales de arte, lo que añadía una capa de complejidad: necesitaba que la obra fuera sincera, real, y lo suficientemente accesible para que pudieran conectarse con ella, a pesar de no estar familiarizados con el lenguaje de la danza contemporánea ni del arte en general. Su presencia en las funciones fue esencial, no solo como espectadores, sino como una parte viva de la obra. El llanto compartido de mi familia, en ocasiones, parecía formar parte de la puesta en escena, como si el dolor colectivo y la catarsis se entrelazaran con los movimientos en escena. Incluso mis bailarinas, sin conocer a mi familia, podían sentir su energía, una vibración casi palpable que llenaba el espacio y aportaba una emotividad que iba más allá de lo que habíamos ensayado. Era como si su dolor, su amor y sus recuerdos se integraran de manera orgánica a la narrativa, haciendo que el homenaje cobrara una dimensión aún más profunda y auténtica.

Para la mayoría de ellos, esta era la primera vez que me veían bailar, y mucho menos en una obra de danza contemporánea. Estaban descubriendo no solo mi expresión artística, sino también una parte íntima de mi vida, plasmada en esta obra. Verme en este contexto, realizando un homenaje tan personal, fue una grata sorpresa para todos. Al final de cada función, sus abrazos y lágrimas eran una extensión del cierre emocional de la obra, un reconocimiento tangible de que el mensaje había llegado. Esos momentos finales no solo llenaban el escenario de un sentido de culminación artística, sino que también reafirmaban el poder del arte para unirnos en el duelo, en el amor y en la gratitud por quienes ya no están.

Otro de los grandes retos de este proyecto fue el de "crear con las uñas", como muchas veces ocurre en las artes escénicas. Aunque cuento con una vasta cantidad de herramientas creativas, no tenía la experiencia necesaria como directora. Todo lo que puse en escena surgió de un lugar genuino, desde la perspectiva y necesidad del intérprete y del público, pero a menudo sentí que no contaba con los recursos suficientes para llevarlo a cabo de la mejor manera posible. La falta de presupuesto, las limitaciones logísticas y la ausencia de apoyo en la producción fueron constantes obstáculos. Este aspecto me lleva a reflexionar sobre el papel de las instituciones, en particular la Universidad Distrital. El proyecto curricular, en mi opinión, debería replantearse la forma en que apoya estas iniciativas de cierre de carrera. Contar con espacios adecuados, como un teatro o un lugar de creación destinado a los estudiantes, habría facilitado mucho el proceso. Aunque gran parte de lo que apliqué en esta obra lo aprendí gracias a la universidad, sería valioso recibir también ese tipo de apoyo logístico y financiero para asegurar que los proyectos de grado se realicen en las mejores condiciones posibles, especialmente cuando se trata del cierre de una trayectoria académica.

Este proceso me ha dejado muchas lecciones y aprendizajes, tanto en el ámbito artístico como en el personal. Me ha permitido reflexionar sobre mi propio rol como artista escénica, sobre la necesidad de innovar y abrir nuevas rutas interpretativas, y sobre cómo el arte puede ser una herramienta poderosa para conectar con lo más profundo de nuestra humanidad. A pesar de los retos, el resultado final me llena de orgullo, y me deja con la certeza de que, en cada paso, logramos construir algo auténtico, emotivo y lleno de significado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arraéz, M. (Diciembre de 2006). *La Hermenéutica: una actividad interpretativa.* Obtenido de Scielo: https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1317-58152006000200012#:~:text=Desde%20entonces%20se%20considera%20la,decir%20algo%20por%20el%20argumento.

Barón, N. (21 de Febrero de 2022). *La melancolía en la mirada de las mujeres de mi familia.* Recuperado el 2024, de Repositorio Institucional Universidad Distrital: https://repository.udistrital.edu.co/items/0d1f9d6e-1e8d-4bde-bfdd-7dfe82d8372c

Carrillo, K. (2024). *Bitácora del proceso de "Ecos del Adiós".* Bogotá. Obtenido de https://drive.google.com/drive/folders/1ob3Z95es_QkbmPmGVnQ0SBs1uqvnG2yw?usp=drive_link

Cortéz, D. (2024). *Bitácora, del proceso Ecos del Adiós.* Bogotá. Obtenido de https://drive.google.com/drive/folders/1Z-MEoDPuM4gCFSGVpHWUlVG3sUtUL7Uu?usp=drive_link

Fuster, D. (2019). *Investigación cualitativa: Método fenomenológico.* Recuperado el Marzo de 2024, de Scielo/Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú: http://www.scielo.org.pe/pdf/pyr/v7n1/a10v7n1.pdf

Gracia, J. (s.f.). *Diferencia entre empatía y alteridad*. Obtenido de Diferenciaentre.es: https://diferenciaentre.es/diferencia-entre-empatia-y-alteridad/

Guzmán, A. (2014). *Danza: creación de tiempos.* Recuperado el 2024, de Scielo: https://www.scielo.org.mx/pdf/alte/v24n48/v24n48a4.pdf

Jiménez, V. (22 de 05 de 2012). El estudio de caso y su implementación en la investigación. *Scielo*. Recuperado el 2023, de http://scielo.iics.una.py/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2226-40002012000100009

Kübler-Ross, E. (2006). Sobre el duelo y el dolor. En E. K.-R. Kesslerr, *On death and dying.* Luciérnaga. Obtenido de https://proassetspdlcom.cdnstatics2.com/usuaris/libros_contenido/arxius/32/31277_Sobre_el_duelo_y_el_dolor.pdf y https://www.amazon.com/Death-Dying-Elisabeth-K%C3%BCbler-Ross/dp/1476775540

López, L. S. (01 de Marzo de 2019). *Cercados: reflexiones interpretativas.* Obtenido de Repositorio Institucional Universidad Distrital: https://repository.udistrital.edu.co/items/a428b97c-4066-45cb-9812-4c5f1cde5ab3

Nevado, M. (2017). Acompañar en el duelo. En M. N. González, *Acompañar en el duelo (De la ausencia de significado al significado de la ausencia).* Desclée De Brouwer. Obtenido de https://www.edesclee.com/img/cms/pdfs/9788433029096.pdf

Peña, E. (2023). *Laboratorio creativo de danza performance: estrategia pedagógica y herramienta artística.* Obtenido de Universidad de Antioquia: https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/38870/1/Trabajo%20final%20Laboratorio%20creativo%20de%20danza%20%282%29.pdf

Pinilla, V. (2024). *Bitácora del proceso de "Ecos del Adiós"*. Bogotá. Obtenido de https://docs.google.com/document/d/1ymyJypNPcfYxRLt9jTXO4N5IF19MkCKg1xxOa8VkINQ/edit?usp=sharing

RAE, R. A. (s.f.). *Duelo*. Obtenido de Real Academia Española: https://www.rae.es/diccionario-estudiante/duelo

RAE, Real Academia Española. (2023). *Soliloquio*. Obtenido de RAE: https://dle.rae.es/soliloquio

RAE; Real Academia Española. (2023). *Alteridad*. Recuperado el 2024, de Rae: https://dle.rae.es/alteridad

Samudio, A. (2024). *Bitácora del proceso de "Ecos del Adiós"*. Bogotá. Obtenido de https://docs.google.com/document/d/1toHF9UpZhnSzj8aF4cCRRaUkVt0j9bgbGByfDy7WspQ/edit?usp=drive_link

Torre, S. R. (13 de Junio de 2016). *Risoterapia y Bienestar.* Obtenido de UJA, Universidad del Jaén: https://crea.ujaen.es/handle/10953.1/3575

Valladares, M. G. (07 de Julio de 2018). La creación artística danzaria: una experiencia de investigación interdisciplinaria. *Tercio Creciente / Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural*. Obtenido de https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/3813/3303

Vargas, R. E. (2003). *Duelo y pérdida.* (M. L. Rica, Ed.) Obtenido de Scielo: https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?pid=S1409-00152003000200005&script=sci_arttext

Villán, J. L. (05 de Junio de 2018). RISOTERAPIA: UNA TERAPIA COMPLEMENTARIA. *Revista MED*, 8. Obtenido de http://www.scielo.org.co/pdf/med/v26n2/1909-7700-med-26-02-36.pdf

Villegas, L. M. (21 de Agosto de 2020). Creación y dirección en danza contemporánea. *Paso al paso*. Obtenido de https://pasoalpaso.com/2020/08/21/creacion-y-direccion-en-danza-contemporanea/

REFERENCIAS MUSICALES

Aicardi, R. (1969). *Daniela*. Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=98lvwnYmgw8

El trio de América. (2017). *El camino de la vida*. (H. Ochoa, Editor) Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=OqSQ9zGdJag

Geles, O. (1993). *Los caminos de la vida*. (P. Arenas, Editor) Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=8sUuhtyBNfA

Jaramillo, J. (1965). *No me toquen ese vals*. (C. Sánchez, Editor, & E. Piano, Productor) Obtenido de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=7CTN8bQ5UfM

ANEXOS

Ilustración 11



Ilustración 12



Ilustración 13



Ilustración 14



Nota. Imágenes de las diferentes escenas. Tomado por Paula Morales [Foto]