

Composición desde todos los presentes

Juan José Cárdenas Piñeros

Arte Danzario

Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Mtra. Dora Inés López

Mayo de 2023

Índice General

<i>Resumen</i>	3
<i>Abstract</i>	4
<i>Palabras Clave</i>	5
<i>Pregunta de Investigación - Creación</i>	5
<i>Objetivo de la propuesta creativa o interpretativa</i>	5
<i>Introducción y bases de la investigación</i>	6
<i>Observaciones generales de las metodologías recopiladas – Análisis Anexo A</i>	8
<i>Características y limitaciones de las metodologías recopiladas</i>	9
<i>Creación colectiva</i>	9
<i>Creación dictatorial o conductista</i>	12
<i>Diálogo con permisividad</i>	15
<i>Coreografiando desde adentro</i>	18
<i>Hibridaciones y Transformaciones Constantes de las Metodologías</i>	21
<i>Abstracción</i>	26
<i>Azar</i>	28
<i>Videodanza Puesta en Acción De Las Categorías Recopiladas de las Entrevistas</i>	31
<i>Valores a tener en cuenta en la aproximación metodológica que se pretende proponer</i>	34
<i>Objetivo o cometido artístico</i>	34
<i>Organicidad</i>	35
<i>Sistematización escenas, valores centrales y metodología y elementos compositivos</i>	37
<i>Evaluación y cumplimiento de los objetivos de la propuesta creativa</i> <i>o interpretativa</i>	43
<i>Conclusiones y recomendaciones</i>	45

<i>Referencias</i>	49
<i>Anexos</i>	51

Tabla de imágenes

IMAGEN	Página
Imagen 1 , tomado del artículo de Juliana Congote Posada publicado en la revista Artes La Revista de la U. de Antioquia 2015	18
Imagen 2 , <i>Elements</i> , foto tomada por Damien Jalet y Nawa Kohei, Inujima 2016	46
Imagen 3 , <i>Escena “la flor” montaje de grado UXHUMANO</i> , tomadas por Ataka Producciones y Coloso Films, Nemocón 2022	46
Imagen 4 , <i>Fotografía tomada por Ataka Producciones en la visita de scouting previo al territorio</i>	47
Imagen 5 , <i>Fotografía tomada del diario de campo realizado en el proceso creativo, Bogotá 2022</i>	47

Composición Desde Todos Los Presentes

Resumen

Composición Desde Todos Los Presentes es resultado investigativo de poner a prueba diversas metodologías de composición recopiladas de entrevistas realizadas a maestros referentes en la creación danzaria contemporánea bogotana como lo son Yenser Pinilla, Julián Garcés, Ingrid Londoño y Edwin Vargas en el proceso creativo UXHUMANO que también es resultado de esta investigación, donde el proceso creativo y el investigativo están estrechamente relacionados y uno depende totalmente del otro. En los cuales se busca establecer relaciones claras entre los diferentes conceptos de conexión-relación a partir de la videodanza y el proceso investigativo que busca proponer la aproximación metodológica orgánica, teniendo en cuenta el dialogo que se establece entre el coreógrafo y los intérpretes a la hora de crear.

Se comienza aclarando la forma de recopilación de información, las bases de la investigación como detalles terminológicos e iniciales. Después se ahonda y se contextualiza la

investigación a través de las entrevistas, donde posteriormente se sistematizan las respuestas y a partir de allí, se categorizan las respuestas y se analizan los conceptos resultantes de manera preliminar desde el discurso de los entrevistados, desde el contraste con otros referentes y desde el proceso de UXHUMANO. Dando paso a la sistematización de las escenas, los valores y las metodologías utilizados, analizando cómo los resultados de la primera etapa fueron puestos a prueba en la segunda y se describen los nuevos detalles que empiezan a complementar y a rodear la aproximación metodológica que se quiere proponer momentos después. Para así finalmente llegar a la última parte del informe donde se evalúan los objetivos y se establecen las conclusiones que dan respuesta a la pregunta de investigación y se plantean algunas recomendaciones propicias para cualquiera a quien interese esta investigación o algún detalle de la misma.

Abstract

Composición Desde Todos Los Presentes is the investigative result of testing different methodologies of composition compiled from interviews conducted to referent masters in contemporary dance creation in Bogota such as Yenser Pinilla, Julián Garcés, Ingrid Londoño and Edwin Vargas in the creative process UXHUMANO, which is also the result of this research, where the creative and investigative processes are closely related and one depends totally on the other. In which we seek to establish clear relationships between the different concepts of connection-relationship from the videodance and the investigative process that seeks to propose the organic methodological approach, considering the dialogue that is established between the choreographer and the performers at the time of creation.

It begins by clarifying the way of gathering information, the bases of the research as terminological and initial details. Then the research is deepened and contextualized through the interviews where the answers are systematized and from there, the answers are

categorized and the resulting concepts are analyzed in a preliminary way from the discourse of the interviewees, from the contrast with other referents and from the UXHUMANO process. The systematization of the scenes, values and methodologies used is followed by an analysis of how the results of the first stage were put to the test in the second stage and the new details that begin to complement and surround the methodological approach to be proposed moments later are described. In order to finally reach the last part of the report where the objectives are evaluated and conclusions are drawn that answer the research question and provide some recommendations for anyone who is interested in this research or any detail of it.

Palabras Clave: relación intérprete–coreógrafo, diálogos escénicos, reciprocidad artística, movimiento relacional.

Pregunta De Investigación - Creación:

¿Cómo proponer una aproximación metodológica compositiva específica entre intérprete(s) y coreógrafo para el acto creativo en danza contemporánea en Bogotá?

Objetivo De La Propuesta Creativa o Interpretativa:

Objetivo General

Proponer una aproximación metodológica compositiva que aporte diferentes herramientas a la creación escénica danzaria bogotana, teniendo en cuenta el proceso de conexión - interacción entre intérprete(s) y coreógrafo.

Objetivos Específicos

1. Indagar con algunos coreógrafos de Bogotá, cuáles son las rutas metodológicas y creativas que usan a la hora de componer en danza.
2. Crear una puesta en escena producto de la investigación acerca de la conexión-relación metodológica entre intérprete(s) y coreógrafo que se sugiere.

3. Establecer relaciones claras entre los diferentes conceptos de conexión-relación que se abordan tanto en la puesta en escena como en la investigación de la aproximación metodológica.

Metodología o Procedimientos De La Propuesta Creativa o Interpretativa.

Introducción y bases de la investigación

Hablando específicamente sobre cómo se registrarán los descubrimientos en el proceso de trabajo de grado se decidió optar, por la triangulación de técnicas de recopilación de datos. Concepto tomado de la clase de Investigación dirigida por la maestra Juliana León donde expone que la triangulación de técnicas es establecer relaciones de ayuda entre las diferentes formas de recopilado de información: Desde el audio, las diferentes grabaciones de las entrevistas realizadas, el video que, aunque se perdió debido al cambio de dominio de la universidad se pudo analizar tiempo atrás la imagen grabada de los diferentes ensayos, y la escritura donde se registró, cual diario de campo toda esta información del día a día y del proceso para crear obra. Esto con el fin de recopilar toda la información posible a lo largo del proceso creativo e investigativo, donde es necesario esta triangulación entre estas técnicas de recopilado para poder obtener la mayor cantidad posible de información.

En el proceso de reunir toda la información base para esta búsqueda aproximada metodológica que se quiere proponer, lo primero que sucedió en la pesquisa de referentes que nutren esta investigación fueron los encuentros de la tutoría con la maestra Dora Inés López donde se convierte en fuente de información cercana debido a las diferentes sesiones que se tuvieron con ella, donde se acuñaron valores y/o términos centrales que de allí en adelante direccionaron la investigación. Allí se define que el autor de este escrito busca proponer una aproximación metodológica compositiva investigando las posibles conexiones que se establecen entre las personas presentes a la hora de componer coreografía en danza y

propone ver este valor central de la conexión como aquel diálogo que se establece entre las personas inmersas en la creación y que dentro de este, pueden existir múltiples interacciones las cuales son el objeto de estudio de esta investigación, las cuales son generadas por una metodología que enmarca todo lo que sucede en el espacio. Al mismo tiempo, gracias a este intercambio de saberes entre este primer referente y el autor también se dio la aclaración terminológica de que lo que se quiere encontrar es una aproximación metodológica, la cual se cree y se espera argumentar a futuro en esta investigación, que funcione a partir de esta amalgama comunicativa entre estos dos roles y determine de manera exponencial el resultado de cualquier creación, qué uso se da a este canal de comunicación creativo y qué posibilidades creativas trae consigo cada detalle de la conversación.

Se le considera aproximación en este diálogo con el primer referente porque no se pretende que sean una respuesta terminada los resultados de esta investigación, sino, tan solo lo que se cree, se investiga y se propone a partir de algunos referentes y preguntas que guían esta búsqueda, sin necesidad de buscar una verdad absoluta o un último veredicto sobre este tema, una opinión fundamentada para sí misma y para el que le necesite. Se propuso un abrebocas investigativo y fue gracias a la maestra López que se ordenó esta idea y se logró desarrollar esta investigación de la manera que se hizo. Es importante nombrar este referente porque fue vital tanto en este trabajo de grado como en el montaje de grado anexo al final de este escrito, al igual que los valores acuñados de la conexión conmigo mismo, con el otro y lo otro que son referentes creativos que también permearon toda esta amalgama alrededor de la investigación creación y de los cuales se hablará más adelante.

Posteriormente, se decide ir directamente a varias fuentes de información vivas, activas y más importante aún, cercanas a estas cuestiones metodológicas/creativas que atañe a esta investigación como lo son cuatro coreógrafos que residen y trabajan en la ciudad de Bogotá

adscritos en el lenguaje de la danza contemporánea que son referentes para varias generaciones de artistas escénicos, danzarios: Yenser Pinilla, Julián Garcés, Edwin Vargas e Ingrid Londoño, artistas que de manera activa están presentes y vigentes en el gremio por medio de sus obras y creaciones manejando un discurso particular y diferente en cada uno de ellos. Se plantea un modelo de entrevista aplicable para todos que consistió de una pequeña introducción de la vida artística por parte del entrevistado en la cual se trata de evidenciar las posibles corrientes artísticas y/o danzarias, que le permean a lo largo de su vida, buscando dar un paneo dentro de las influencias que componen a cada artista entrevistado. Además de esto, una serie de preguntas que se plantean con el objetivo de contextualizar a la investigación acerca de los métodos compositivos que proporcionan los entrevistados, fijando el foco en cómo funcionan y qué consecuencias trae su uso tanto para los intérpretes, como para el coreógrafo y la creación misma (Anexo A).

Observaciones generales de las metodologías recopiladas – Análisis Anexo A.

Estas son las categorías resultantes de las entrevistas, observadas en el anexo dispuesto al final de este informe, que en el momento de la entrevista no arrojan un panorama lo suficientemente claro sobre la forma en que se pueden disponer los roles involucrados a la hora de crear. Por ello se analizará individualmente cada una de ellas, teniendo en cuenta la información proporcionada por el entrevistado y se contrastarán con otros referentes para comprender más de ellas. De igual forma, se cree que, con las categorías más referenciadas, deberán ponerse a prueba de forma consciente y cercana, para lograr sistematizar todo lo sucedido en su uso, en un proceso creativo analizado sesión a sesión. Esto con el fin de nutrir la investigación y responder cualquier incógnita que quede por resolver hasta este punto y finalmente poder proponer la aproximación metodológica propia.

-Creación Colectiva

- Creación dictatorial
- Diálogo con permisividad
- Coreografiando desde adentro
- Hibridaciones y Transformaciones Constantes de las Metodologías
- La Abstracción
- El Azar

En el siguiente apartado se encontrará, el análisis preliminar a partir del discurso del entrevistado, también los referentes contrastantes y un análisis final en pro de lograr la mayor comprensión de cada categoría, donde también se tendrá en cuenta el uso de cada herramienta recopilada en el proceso de creación de UXHUMANO, con el objetivo de ir completando la búsqueda comprensiva sobre estos fenómenos metodológicos y así, lograr proponer la aproximación metodológica propia.

Descripción De Los Resultados Alcanzados En El Desarrollo De La propuesta Creativa

Características y Limitaciones de las metodologías recopiladas en las entrevistas

Creación Colectiva. Según la información preliminar recogida de los entrevistados Edwin Vargas y Yenser Pinilla, es un método compositivo en el cual, a partir de un objetivo creativo la figura del coreógrafo como único origen de la creación desaparece y la tarea se reparte entre todos los roles presentes allí, aparece un diálogo amplio donde el proceso se vuelve aún más interesante que el producto mismo debido a la características que otorga a los roles, se deja de lado la individualidad y la escucha colectiva entra en acción en el debate creativo, nutriendo y viabilizando la idea de maneras exquisitas en términos procesuales.

Un grupo de referentes que enmarcan la funcionalidad de la metodología encontrada en las entrevistas son Mabel Botelli, Ruth Machado Barbosa y Marcus Vinícius Machado de Almeida (2012) doctorados en psicología de las comunidades y ecología social, en

psicología y pedagogía del movimiento respectivamente, por medio del artículo *Construir singularidades y colectividad: la creación colectiva en danza:*

En la actualidad existen diversos modos de significar el cuerpo. Es el caso de algunas prácticas artísticas corporales que se destacan por la búsqueda de las singularidades y de la creatividad, dando espacio a las subjetividades heterogéneas [...] Esto permite pensar los procesos de creación colectiva, pues es en la diversidad que dichos procesos ponen de manifiesto su potencia: lo colectivo no es el encuentro de las semejanzas, sino el diálogo de las diferencias. Saber lidiar con la diversidad es una condición *sine qua non* para pensar la creación colectiva. [...]

En la creación colectiva se construye a partir de las relaciones entre las singularidades, la diversidad de cuerpos, creando redes que conectan lo que antes estaba separado. Esto permite la construcción de algo nuevo que se gesta y se genera en conjunto y que sólo es posible con la contribución de cada uno. Esa creación tendrá, así, fuerzas y formas originadas por las singularidades; singularidades que se unen, se organizan, traman y reúnen lo que hay de potente en cada una de ellas para dar lugar a una obra colectiva. La danza, como lenguaje artístico, promueve la construcción de singularidades y de colectividad, así como reverberaciones de estos procesos en la cotidianidad, especialmente cuando es realizada y creada en grupo. Se considera que la creación colectiva ofrece un potencial específico en relación con las cualidades de las producciones que promueve. El estudio comprende, de esta manera, al sujeto y al colectivo en la esfera de las relaciones concretas. (pp. 128,129)

Teniendo en cuenta la información recopilada por medio de las entrevistas, el contraste con otros referentes y las sesiones de retroalimentación de los artistas presentes en el

proceso creativo de UXHUMANO se pudo afirmar que lo valioso de la metodología compositiva de Creación Colectiva es el encuentro de saberes proveniente de todos los roles involucrados, los diferentes caminos que se tomaron en el diálogo, debate y acuerdo de las diferencias que dan lugar, a lo que en palabras del coreógrafo en la octava sesión en la retroalimentación define como, una creación a la que una sola cabeza no hubiese podido llegar. Una concatenación de información creativa proveniente de diferentes puntos en la cual es importante, analizar cómo afectó las perspectivas y la relación de los roles que estuvieron sometidos a esta dinámica, según los intérpretes en la retroalimentación de la octava sesión, esta dinámica les permitió, poder profundizar y arraigarse más con la idea central de la obra al momento de generar el entrecruzado de información entre los allí presentes y entrar en contacto cercano con el objetivo artístico que se quiere crear. El coreógrafo añade en la misma retroalimentación, que también percibió de cierta forma ese acercamiento por parte de los intérpretes hacia la dramaturgia, la sensibilidad y la comprensión de la creación debido a esta metodología donde estos roces creativos entre los roles permitieron reforzar aspectos interpretativos.

Un dato que vale la pena compartir a partir de este análisis es que, según afirmó el coreógrafo en momentos del proceso de UXHUMANO, al ser una búsqueda tan democrática y tolerante con las diferentes ideas recibidas por parte de los roles percibió que se puede bifurcar hacia varios y diferentes lugares que quizás no siempre favorezcan la idea o el objetivo artístico general que enmarcan la sesión. Por lo tanto recomienda que a la hora de usar este método, se establezca una forma de cercar la búsqueda, la cual sugiere que sea por medio del objetivo o cometido artístico, un valor que numerosas veces se nombra en la investigación y que envuelve cada sesión, es decir, la forma de controlar estos momentos de creación colectiva es precisar momentos antes de sumergirse en la dinámica, hacia qué

punto debe ir el colectivo, a qué creación o escena se debe llegar y teniendo claro el objetivo, el colectivo pueda explorar dentro de los posibles caminos a tomar para llegar a él, de una forma delimitada dentro de la misma libertad que ofrece el método.

Creación Dictatorial. A partir de las entrevistas realizadas al maestro Vargas y al maestro Pinilla se conceptualizó esta metodología como aquella donde el coreógrafo propone y el intérprete sólo se remite a escuchar y acatar la información recibida por parte de él. Se presenta esta cuestión jerárquica donde todo el poder en la toma de decisiones creativas recae en el coreógrafo y es él quien tiene el control sobre lo que sucede en la creación y el bailarín, simplemente se adapta a ello. Una especie de dictadura creativa por parte del coreógrafo donde éste último es el único rol permitido para conducir, guiar y liderar la búsqueda y el origen del movimiento.

A continuación, dos autores refuerzan la singularidad, la funcionalidad y lo valioso de este método y recuerdan la gran cantidad de tangentes que entran en juego a la hora de crear y liderar un proceso creativo, lo que esto conlleva y lo que se puede construir con su culminación. Por un lado se encuentra Juliana Congote Posada (2015) con su artículo publicado en la revista de Artes La Revista de la Universidad de Antioquia, *Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín* en el cual busca estudiar los mecanismos compositivos en danza contemporánea de la región de Medellín a partir de entrevistas a tres coreógrafos referentes allí, Beatriz Vélez, Rafael Palacios y Héctor Palacio y permite analizar el desarrollo de aquellos procesos que buscan dar vida a la idea creativa intangible. Posada establece unas categorías que, desde la individualidad y especialidad de sus entrevistados, permiten analizar las diferentes rutas metodológicas y caminos creativos para llegar a la culminación de una obra y aclara, que este conglomerado de información no se realiza con el fin de ser un conjunto de reglas, todo lo contrario, busca

exponer mecanismos usados, estudiados y experimentados con el fin de orientar a otros y según sus palabras, la unidad de la obra sobre vida y significado dentro de cada individuo, sea intérprete o coreógrafo. En el siguiente esquema (imagen 1) recoge toda la información expuesta en su artículo y refuerza el concepto de complejidad y vastedad que conlleva el quehacer y el liderar un proceso creativo-coreográfico desde una sola cabeza en este modelo metodológico:

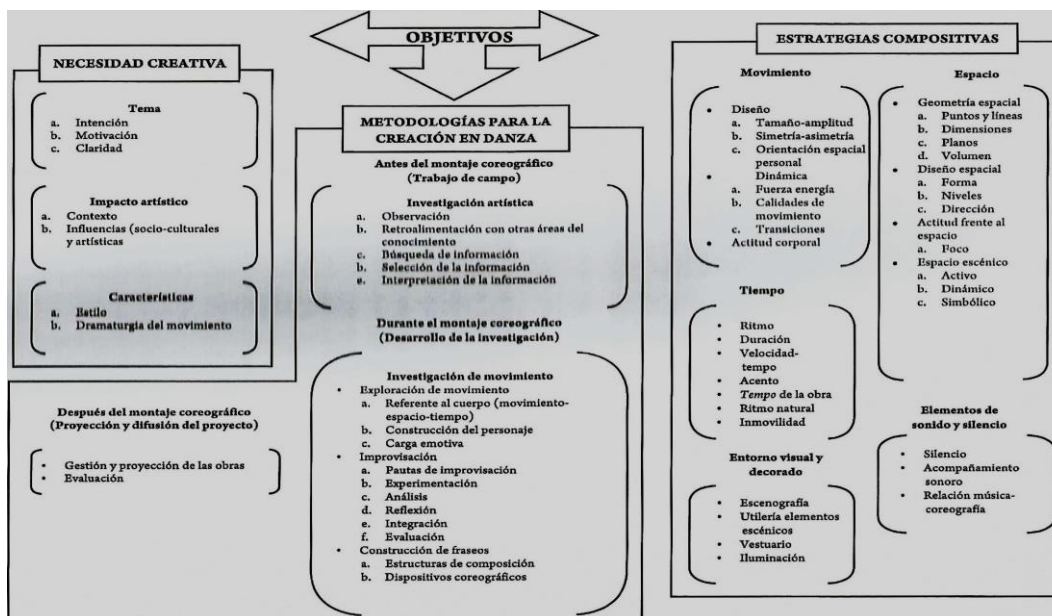


Imagen 1, tomado del artículo de Juliana Congote Posada publicado en la revista Artes La Revista de la U. de Antioquia 2015

Por otro lado, aparece Ernesto Ortiz (2018) por medio del artículo *Entrenamiento y creación, dos instancias que se funden en una sola acción* donde resalta lo que implica el uso de esta metodología de liderazgo creativo conductista, qué ofrece a la creación y a la persona que lidera dicho proceso:

Como creadores requerimos construir un sostén de pensamiento y acción que, íntimamente relacionados, nos ofrezca la posibilidad de producir dicha práctica con un norte, si no totalmente definido, bastante claro [...] Este marco referencial

produce una cualidad de pensamiento y acción que —común a todos— orienta las particularidades y las dinámicas de cada intérprete/creador y las optimiza en beneficio del proyecto creativo. [...] La composición coreográfica no puede estar separada del proceso de entrenamiento técnico ni de la superficie de inscripción de la obra, del espacio físico que la contiene y que, por consecuencia, la define fundamentalmente; así como es definida por la información y el aporte estético artístico de todos los que la componen y la capacidad de diálogo de quien funge de articulador de materiales, es decir, el coreógrafo. La correspondencia entre el entrenamiento técnico, la subjetividad física y cultural de los intérpretes creadores y la mirada del coreógrafo contiene el nivel de pertinencia estética y artística de una obra. Esta pertinencia funcionará en la medida en que los componentes de la creación, previamente mencionados, accedan a relaciones dialogales entre sí, y en relación directa con un norte creativo. [...] Construir para la escena implica no sólo la articulación de los materiales creados, a partir de la libertad y la fertilidad que la improvisación guiada ofrece para los bailarines, sino el engranaje de todas las partes que conforman lo escénico, en la búsqueda de una coherencia propia a la obra: la máquina estética. (pp. 4, 17)

Teniendo en cuenta la información proporcionada por los entrevistados, los referentes y el proceso creativo-investigativo de UXHUMANO, se pudo evidenciar que es un método que permite controlar y potenciar la creación a disposición del coreógrafo y depende casi totalmente de él y lo que trae para el quehacer del cuerpo de baile, como se pudo observar, la complejidad para originar, orientar, metaforizar todo el conocimiento intangible al movimiento desde sola una cabeza es alta y así mismo, para dirigir un proceso creativo de

esta manera se necesita de un gran respaldo de argumentos creativos que ayuden a viabilizar al equipo a llegar al objetivo artístico.

Sin embargo, aparecieron algunos detalles a la hora de hacer este análisis del método que, a la final, hacen parte de las afectaciones directas en los roles. En teoría, en este método la creación debe ser preestablecida y proporcionada en su totalidad por el coreógrafo pero como sucedió en UXHUMANO al usar esta forma Dictatorial Conductista y como sugiere Ortiz (2018) en su artículo al referirse a la composición específicamente de danza contemporánea “Las cualidades propias de cada involucrado se potencian y amplían para provocar sentidos y relaciones que superan la estructura práctica de la creación, las coordenadas de planificación metodológica e incluso las cualidades estéticas del coreógrafo” (p. 3) en esta acción de crear y liderar, es erróneo afirmar que la idea se puede culminar solo por una persona y se infiere que por más conductista y preestablecida que el coreógrafo lleve la idea al espacio, en especial en danza contemporánea, se transformará y se crearán nuevos detalles, entre lo que se trajo para el quehacer del cuerpo de baile y los intérpretes, afectando inevitablemente aquella idea que se imaginaba lejana a los roles que no lideran dando lugar a nuevas nociones que no se tenían contemplados inicialmente desde la dirección coreográfica.

En cierta forma este análisis, podría aludir a uno de los principios fundamentales que defiende la composición en danza contemporánea, transformar aquella jerarquía en la creación clásica y tradicionalista de otras técnicas y proporcionar a todos los roles valor e importancia en las decisiones alrededor de la creación.

Dialogo con permisividad. A partir de la información recopilada en las entrevistas, esta metodología funciona a través de un canal comunicativo propositivo entre los intérpretes y coreógrafo a la hora de crear, su uso da lugar a un colectivismo creativo creado y regulado

por el coreógrafo en el cual la proposición, la discusión y la realización de ideas funciona en la medida en que el intérprete se deje sumergir por la idea que le trae el coreógrafo y a partir de allí se genere un intercambio de ideas en busca del mismo objetivo artístico. En ocasiones, en las entrevistas se menciona de diferentes formas que permite al coreógrafo tener otras perspectivas diferentes sin perder su liderazgo a la hora de decidir sobre el material, donde se conoce al intérprete a través de sus proposiciones y opiniones en cuanto al objetivo artístico. Se tiene en cuenta lo generado en esta proposición, pero no se genera una decisión colectiva, como lo es en la Creación Colectiva. Un intercambio de información entre los roles igual de valioso y fructífero a esta última, sin embargo, la diferencia radica en que, es el coreógrafo quien tiene la última palabra sobre lo creado entre los allí presentes. En cuanto al rol del intérprete, según la información proporcionada por las entrevistas, se convierte también en investigador ya que hace parte activa de la pesquisa y ayuda a encaminar y desarrollar la idea, ocupa este lugar de intérprete/investigador, se adapta y se relaciona con la oportunidad de proponer.

En ese sentido, se optó por reutilizar algunos referentes que apoyan diferentes espectros creativos resultantes del uso de esta metodología, se evidenció que éstas son características que también están presentes en otras metodologías recopiladas en esta investigación y permiten analizar la funcionalidad del Diálogo con Permisividad. De parte de la Creación Colectiva contiene la característica de intercambio de información entre los presentes en pro del cometido artístico, donde el proceso se enriquece y se vuelve totalmente valioso y variado gracias a este encuentro que mencionan Mabel Botelli, Ruth Machado Barbosa y Marcus Vinícius Machado de Almeida (2012), por medio del artículo *Construir singularidades y colectividad: la creación colectiva en danza* citado hace algunos párrafos atrás donde permiten además de evidenciar la funcionalidad y lo valioso de compartir de

manera controlada la tarea de componer entre los presentes en escena, entender qué implica para el coreógrafo que se permita compartir el origen creativo de la obra sin perder su liderazgo en la toma de decisiones creativas otorgando a la creación otro camino diferente:

El ejercicio de ser afectado permite que, a partir de experiencias vividas durante un transcurso de tiempo, alguien sea capaz de discriminar un número creciente de diferencias sutiles y de distinguirlas entre sí. Por la práctica, las personas adquieren la “capacidad de detectar diferencias”, de tener percepciones que les permiten habitar un mundo ampliamente diferenciado: Las partes del cuerpo, por lo tanto, son adquiridas progresivamente al mismo tiempo que las ‘contrapartidas del mundo’ van siendo registradas de forma nueva. Adquirir un cuerpo es un emprendimiento progresivo que produce simultáneamente un medio sensorial y un mundo sensible. Gracias a los diversos objetos del mundo, es posible sensibilizar a las personas indiferentes para lograr “distinciones cada vez más sutiles”. Esto implica pasar “de la desatención a la atención, de la semi consciencia a la apreciación consciente”, pero, sobre todo, implica aprender a “ser afectados, o sea, efectuados”. Los materiales, antes de ser vivenciados, no hacen actuar, no tornan atentos a los individuos, no los estimulan de formas precisas, pero esto cambia a partir de la experiencia. La práctica posibilita que las personas creen cosas diferentes cada vez, que se sensibilicen frente a las diferencias. Estas personas pueden ser definidas como “cuerpos que aprenden a ser afectados por diferencias que antes no podían registrar”. (pp. 131-132)

Teniendo en cuenta el análisis de este artículo referente, la entrevista preliminar, el proceso y las diferentes sesiones de retroalimentación del proceso creativo-investigativo UXHUMANO se evidenció que esta metodología permite compartir de manera limitada la

tarea de componer desde el coreógrafo hacia los intérpretes. De la mano, los dos roles investigan en el movimiento con la mirada hacia un mismo norte creativo permitiendo una búsqueda diferente y variada en la creación. Se genera un camino grupal particular y valioso en el proceso, pero al final no se genera una decisión colectiva, es el coreógrafo quien tiene la última palabra en relación a lo creado. Dicho esto, debido a las características de esta metodología se infiere que así como posee características de Creación Colectiva también adopta detalles del uso de la metodología Conductista, según declaraciones del coreógrafo, permite que persista esa cercanía a lo largo del proceso entre el imaginario que pensaba desde su individualidad al comienzo y lo que se originó al final de una manera limitadamente colectiva, en otras palabras, otorga al coreógrafo además del control “jerárquico creativo”, una sensación de fidelidad al analizar todo el largor del proceso. Al final del proceso creativo-investigativo, fue evidente para el autor que esta metodología habita en una constante dualidad totalmente manejada por el coreógrafo y que aporta a la creación tanto detalles valiosos de la Creación Dictatorial como de la Creación Colectiva y también propone, que podría decirse en cierta forma que el Diálogo con Permisividad tiene la característica de poder ser considerado como un punto intermedio entre la dupla metodológica anteriormente mencionada.

Coreografiando desde adentro. Según lo narrado por el maestro Yenser en su entrevista, esta metodología consiste en que el coreógrafo se sitúe literalmente dentro del espacio, la mirada de creador externo habitual desaparezca y ahora sea diferente, está dentro de la organicidad y literalidad del movimiento, de igual a igual con los intérpretes dependiendo la metodología en la que habiten, crea y propone a partir de su propio lenguaje de movimiento y de lo que sucede dentro de la frase de movimiento. Según la información obtenida hasta el momento de la entrevista, se involucran factores que no siempre el

coreógrafo contempla a la hora de dirigir la creación, como sus capacidades corporales y su propio lenguaje de movimiento. Por medio de estos factores, su capacidad interpretativa y las decisiones creativas respecto a lo que se está elaborando en movimiento comunica de otra forma a los intérpretes lo que quiere lograr con la frase creada.

Un referente que puede reforzar el discurso del entrevistado, que enmarca la singularidad y la forma en que las características del uso de este método afectan la creación es Anadel Lynton Snyder (1996), con su artículo *Crear con el movimiento: la danza como proceso de investigación*:

Uno de los elementos más importantes para el maestro es haber vivenciado él mismo las experiencias que ofrece a sus alumnos a través de las propuestas de ejercicios y prácticas, para poder compartir la actitud de apertura, flexibilidad, fluidez y respeto que busca fomentar en los alumnos. “No podemos dar lo que no tenemos dentro” dice Galia Sefchovitch. Como adultos necesitamos recuperar el impulso creativo de la infancia y “considerar la creatividad como una forma de vida [...] un sistema de actitudes capaz de modificarse y adaptarse cuantas veces sea necesario para convertir cada situación en una posibilidad de aprendizaje o de enseñanza”. (p. 54)

A partir de lo anterior, del uso en el desarrollo creativo-investigativo de UXHUMANO, se pudo inferir que es una herramienta metodológica que se complementa de las demás metodologías. Es decir, en la amplitud de su concepto, por sí solo, no dictamina una forma específica de usarse, solo deja claro que el coreógrafo se encuentra dentro del cuerpo de baile. De la misma manera, no evidenciar en su estado primario como influye a los roles, pero al mezclarla con las anteriores metodologías que sí poseen esta característica

jerárquica sobre el comportamiento de los roles, da lugar a nuevos resultados creativos y a nuevas interacciones entre los roles presentes.

Gracias a su modo de operar dota a la creación, al proceso y a los roles involucrados, en especial al coreógrafo, de características particulares que valen la pena analizar para evidenciar la importancia y lo valioso de este método. Ahora bien, como la mayoría de metodologías y elementos compositivos recopilados en esta ocasión, sirve para viabilizar y estimular la creatividad en el espacio. Sin embargo, es vital analizar cómo afectó esta metodología la relación de los roles involucrados y de qué manera las perspectivas de los roles del intérprete y coreógrafo se afectaron. Según declaraciones de los intérpretes en varias sesiones, al combinar sus lenguajes de movimiento con el del coreógrafo surgieron sensaciones diferentes a las que normalmente sienten con otros intérpretes o con otros métodos, según los intérpretes, se definían y clarificaban dudas corporales, interpretativas o creativas justo en el momento del quehacer ya que el coreógrafo/intérprete transmitía una especie de seguridad y confianza sobre la creación de la frase. Esto se podría deber a que, según declaraciones del coreógrafo, en este método es él, quien sabe a dónde quiere que llegue la frase, quien dictamina a qué imagen se debe llegar y compone, desde la claridad del objetivo creativo teniendo especial cuidado en los detalles que se originan dentro del camino de la creación-interpretación.

Para finalizar, se evidenció que esta metodología afecta mayormente la perspectiva del coreógrafo y exige por su parte un desgaste físico y mental el hecho de estar en esta dualidad. Se comprobó de primera mano al usar este método, que es bastante nivel energético el que exige ocupar estos dos lugares alrededor de la creación y en palabras del coreógrafo, el mayor desgaste es mental ya que la interpretación siempre ha exigido un desgaste físico pero hay que sumarle a esto la tarea de analizar con especial cuidado lo que

está emergiendo allí dentro y al mismo tiempo ejecutar de la mejor manera los movimientos, al igual que pensar en ese ojo externo colocado siempre en el objetivo del momento, en cómo se percibe la escena desde afuera, es esto lo que ocasiona un desgaste extra que normalmente no se contempla en el rol del coreógrafo. En conclusión, son varias tareas que cuesta realizarlas en simultáneo, sin embargo, el uso de esta misma herramienta permeó de una manera particular las frases.

Hibridaciones y Transformaciones Constantes de las Metodologías. Según la información de la entrevista al maestro Edwin Vargas, por quien se origina este apartado, se logró comprender éste como una forma específica de tratar todas las metodologías en general, no una específica, es decir, en la entrevista se habla de variar las metodologías cada vez que sea posible ya que al variar los procedimientos, se obtienen diferentes resultados en las búsquedas creativas, focalizando el origen de la composición en la variabilidad y la transformación de los métodos siendo este el punto de partida para la creación de obras artísticas. También se evidencia cómo la metodología no se recomienda ser desechada sino más bien se reacomodada y reutilizada donde, si bien hay patrones dentro de las metodologías que se repiten, el resultado es completamente diferente al anterior. Vargas hace un llamado a la constante evolución metodológica y al tejido de red de ayuda creativa entre los artistas para así tener diferentes puntos de origen de conocimiento, poder transformar y nutrir constantemente las metodologías.

Ahora bien, se encontraron algunos referentes que nutren el anterior discurso sobre la constante evolución y transformación de metodologías con el objetivo de resolver necesidades específicas., esta vez en campos de la sociedad en general. No hablan específicamente desde el arte de la composición en danza sino más bien desde otros campos que también aluden a la idea de la evolución de las metodologías en pro de resolver

problemas que aquejan diferentes campos de la sociedad, pero que también se puede aplicar a la creación de arte y a la composición de obras. Por ejemplo, se encontró a José Domingo García-Merino, Sara Urionabarrenetxea y Amaia Bañales-Mallo (2016) y su artículo *Cambios en metodologías docentes y de evaluación: ¿Mejoran el rendimiento del alumnado universitario?* quienes hacen un análisis sobre la interrogante de si evolucionar los métodos educativos y de enseñanza en universidades ha sido beneficioso para el alumnado o no:

La sociedad del futuro será la Sociedad del Aprendizaje y las universidades desempeñan un papel fundamental en este proceso; éstas necesariamente deben adaptarse a los nuevos modelos de producción, difusión y aplicación del conocimiento (UNESCO, 2005) [...] ¿Realmente estos cambios han sido únicamente de carácter institucional o han ido más allá y han permitido mejorar el rendimiento alcanzado por los estudiantes? Sin duda, este proceso es una oportunidad inmejorable para adaptarse a esta nueva realidad social. Más allá de las reformas de carácter institucional, en el ámbito pedagógico el proceso de construcción del EEES (Espacio Europeo de Educación Superior) ha traído consigo dos principales reformas: el impulso del desarrollo de nuevas metodologías de enseñanza y nuevos sistemas de evaluación. [...] Han hecho que mejore el rendimiento alcanzado por el alumnado, independientemente del indicador utilizado, pero las mejoras varían en función del mismo: Las calificaciones conferidas por el profesorado han mejorado significativamente. De hecho, esta mejora es superior a la que perciben los estudiantes. [...] La adquisición de competencias ha mejorado, aunque existen diferencias dependiendo del tipo de competencia. La principal mejora se produce en competencias de tipo

sistémico, precisamente, las relacionadas con la capacitación para seguir aprendiendo a lo largo de su vida profesional. La introducción en el EEES ha permitido que el número de abandonos se haya reducido sustancialmente. (párr.3, 5 y 53)

Aquí podemos observar como la implementación de nuevas metodologías, herramientas de evaluación y enseñanza, provocan una mejora notoria en aspectos importantes de la educación universitaria y es evidente que el hecho de evolucionar y transformar los métodos de enseñanza en busca de la adaptabilidad necesaria de la época, generan un gran resultado positivo en el campo educativo. Del mismo modo, otro referente que reitera la funcionalidad de la transformación y la evolución constante de los métodos esta vez desde un campo un poco más cercano es Carole Gray y Julian Malins en su artículo *Procedimientos / Metodología de Investigación para Artistas y Diseñadores* (1993) donde proponen analizar los procedimientos alrededor de la investigación en arte y diseño, por medio de un paneo por las metodologías investigativas existentes y establecen ciertas características del método artístico evidenciando factores comunes entre los procedimientos creativos, científicos y artísticos e identifican los nuevos y existentes métodos investigativos enfatizando que el mayor reto es encontrar metodologías realmente apropiadas, las cuales no terminan de estar del todo definidas y es aún difícil de conceptualizarlas en su máximo esplendor:

Aún no hay un enfoque universalmente aceptado de la investigación dentro del Arte y el Diseño, de forma que no deberían ignorarse las tradiciones dentro de otras disciplinas. Los nuevos procedimientos deben basarse en respuestas específicas a las necesidades “percibidas” tanto culturales y contextuales como a la naturaleza de la práctica. Gracias a este estado de cosas relativamente maleable

sería posible configurar un nuevo enfoque que sea receptivo e incorporar las fortalezas concretas de los distintos enfoques europeos a la investigación. (p.12)

Se puede apreciar según el anterior artículo citado que la constante transformación de la metodología de investigación varía según la necesidad del campo a la cual es sometida. En especial cuando se habla de investigación en arte, los métodos son en gran parte idiosincráticos en su misma naturaleza. Ahora, si se tiene en cuenta que las formas de crear y de investigar en este campo son bastantes hasta el día de hoy, como se observó en la conversación con los referentes, más épocas y contextos vendrán. En ese sentido, los métodos y las metodologías deberán ir cambiando en pro de satisfacer las necesidades características de cada era. Por ello se decidió traer estos dos referentes que refuerzan el postulado de Vargas desde diferentes perspectivas, pero hacia un mismo punto, gracias a ellos se concluye que la transformación constante de las metodologías en busca de diferentes resultados, aparte de que sea beneficioso o no, es y será totalmente necesario para responder ante las adversidades creativas que cada tiempo trae consigo.

Para finalizar este apartado es necesario aclarar que este elemento recopilado de Hibridaciones y Transformaciones Constantes de las Metodologías no se usó en ningún momento de manera consciente a lo largo del proceso creativo de UXHUMANO. Hubo sesiones donde se retomaron metodologías, se repitieron y se generaron diferentes resultados en las sesiones, pero el coreógrafo/investigador no fue consciente de que estaba habitando este concepto, solo hasta las conclusiones del informe donde se propone la aproximación metodológica orgánica. La cual se fundamenta a partir de la constante transformación entre unos valores específicos que son las metodologías, los elementos metodológicos compositivos recopilados y los valores de la organicidad y objetivo artístico y se plantea como una especie de fórmula. (Figura 1) De igual manera se aclara que si bien

ésta se diseñó con esta estructura específica en esta investigación, también se propone con el fin de poder armarse de más elementos para futuras creaciones e investigaciones.

Se elabora un paralelo para evidenciar que la aproximación metodológica orgánica propuesta por el autor y la Hibridación y Transformación de las Metodologías propuesta por Vargas trabajan desde el mismo principio y se establece que, aunque trabajan de maneras similares la diferencia radica en que la aproximación metodológica orgánica además de funcionar igual, se arma de otros elementos metodológicos y valores que complementan la fórmula. Así mismo, solo hasta obtener los resultados de la investigación y al observar estas similitudes, entra en acción este análisis y de inmediato, se logran identificar ciertas diferencias que clarifican la conclusión más importante de la investigación, la respuesta a la pregunta general y el problema que dio origen al informe.

Es necesario en este punto aclarar que se pudo evidenciar a partir de las entrevistas, el contraste con referentes y el proceso creativo e investigativo alrededor de UXHUMANO que no todas las categorías recopiladas funcionan de igual manera, algunas son formas de trabajo que pautan e indican la forma en que los roles involucrados deben aportar a la creación (Metodologías) y de una forma jerárquica evidencian quien lidera o tiene mayor influencia en la toma de decisiones sobre el material creado, como lo son Creación Colectiva, Diálogo Dictatorial, Diálogo con Permisividad, Coreografiando Desde Adentro e Hibridaciones y Transformaciones Constantes de las Metodologías que permiten a la investigación observar la trazabilidad creativa y las afectaciones en la conversación que dieron lugar a la creación. Por otro lado, se establecieron otras categorías denominadas (Elementos metodológicos para creación de materiales, que funcionan dentro de las metodologías) como El Azar, La Abstracción que por sí solos no indican una forma explícita en la que se deban aplicar a los roles inmersos pero si proponen unas maneras

particulares de crear. Así mismo, se logra inferir en medio del proceso creativo que éstas funcionaron al combinarse con las anteriores categorías metodológicas que sí poseen esta característica jerárquica importante para la investigación, es decir, se establece una especie de fórmula compositiva que se propondrá al final de este informe, denominada aproximación metodológica orgánica que se compone de un objetivo artístico, una organicidad contextual, una metodología y un elemento metodológico creativo, de la cual se hablará en la parte final de esta investigación cuando ya se haya especificado todos los factores que pueden componerla.

A continuación, los elementos compositivos de creación de material:

La Abstracción. A partir de la información preliminar recopilada en la entrevista del maestro Garcés, este elemento compositivo acompañado de una metodología, funciona tomando de cualquier lugar, situación o contexto cualquier ítem que permita ser llevado a la creación y de una u otra forma sea utilizado para avivar y viabilizar la creación. Un elemento compositivo que extrae literalmente esencias de la vida misma como un texto, color, situación, forma, imagen, un estado de ánimo o cualquier cosa que pueda potenciar la creación y a partir de un proceso específico de metaforización se lleve al escenario, según la entrevista, no se busca llevar a la creación literalmente una copia sino más bien decantar y transformar esto que se ha abstraído para aportar a la escena de una forma beneficiosa ese “algo” que llamó la atención del coreógrafo y por lo cual fue tomado.

En ese sentido, un par de autoras que refuerzan la validez, lo valioso y enfatizan la funcionalidad de este elemento compositivo a la hora de crear son Lynne Anne Blom y L. Tarin Chaplin (1996) con su libro *El Acto íntimo De la Coreografía* donde reafirman el postulado de Garcés y promueven su uso al exponer lo siguiente:

El coreógrafo trabaja con una forma de arte inmensamente simbólica. Como todos los símbolos son abstracciones, la creación dancística conlleva implícito el proceso de abstracción [...] En el idioma coloquial, la palabra silla (un símbolo-palabra abstracta) identifica una clase de objetos que tienen propiedades en común: en el arte, estamos interesados en una silla específica, en su color, su forma, en cómo se puede uno sentar en ella y en cómo se puede mover [...] de acuerdo con el temperamento de cada artista, se emplean grados variables de oficio cognoscitivo y de técnica para lograr estas nuevas formas estéticas. [...] Abstraer es remover, separar, condensar, destilar la esencia. El arte aísla y refina las esencias de la vida; no existe intención de copiar la realidad externa. El artista singulariza una faceta específica de un pantano, de un mundo macro cósmico integral, y trabaja con ella, explorando sus sutilezas y matices, formándolos orgánicamente y presentándolos al espectador. [...] La tarea del artista consiste en destacar algún aspecto esencial de la vida para aislarlo, forzando así la atención sobre él. Este proceso implica un cierto intercambio en el sentido de que se pierde parte de la información circundante y connotativa, pero a cambio, el punto focal se percibe con mayor claridad de lo que era posible previamente. (p. 157-158).

En este sentido, teniendo en cuenta la información de la entrevista, las retroalimentaciones por parte de los intérpretes y el coreógrafo en el proceso creativo-investigativo de UXHUMANO y la información contrastada con los referentes, se pudo inferir que este elemento compositivo, al igual que la mayoría de metodologías y elementos compositivos recopilados en esta investigación aviva la composición encontrando una manera particular de originar y tratar el material creativo y de movimiento con un fin específico en la creación. Del mismo modo, se pudo concluir que este elemento fue

inherente más que nada a la labor del coreógrafo, estuvo presente en bastantes momentos primarios donde se originaron diferentes ideas detonantes y a partir de la decisión de este primer sujeto entraban a relacionarse los intérpretes con la idea abstraída que se traía para la sesión. Se observó que el coreógrafo, al ser la mayoría del tiempo, quien decidía sobre el origen y el final del material, fue quien más estuvo en contacto con este elemento y así mismo, según su declaración, la abstracción hace parte del proceso fundamental y constante de inspiración habitual de un artista que usa la vida y lo que le rodea para llevar estas esencias específicas a su trabajo y se reafirmó, que es gracias a los intérpretes que se materializa esta esencia que es abstraída por una cabeza coreográfica, donde se logra llevar ese aspecto tomado a la creación y por ende al espectador. Donde lo interesante está en los tratamientos que se le pueden dar a la información al momento de extraerse, socializarse y viabilizarse por medio de los cuerpos intérpretes allí presentes.

El Azar. Según la información obtenida de la entrevista a la maestra Londoño se pudo establecer que éste funciona a partir de sistemas preestablecidos y cercados donde la aleatoriedad no controla toda la situación creativa, por el contrario, funciona de manera controlada dentro de los dispositivos coreográficos donde hay momentos y detalles donde el azar entra en juego. Según la entrevista, primero se establece una estructura compositiva por parte del coreógrafo y después de manera predeterminada se da espacio para que el azar dentro de este espacio controlado detone la aleatoriedad y la accidentalidad característica del método en el quehacer del cuerpo de baile, generando creaciones que ni el coreógrafo ni los intérpretes se hubiesen imaginado anteriormente.

Por lo tanto, un referente que refuerza el concepto del azar, la accidentalidad propia de este fenómeno y su funcionalidad, es Agustín Rivera Rivera en su tesis de maestría

Aleatoriedad, caos y el azar como parte del proceso de la obra artística visual

contemporánea (2021) donde se apoya en autores como Lejeunne y Hilde y confirma que este elemento hace parte esencial del arte mismo y establece que la naturalidad y la eficacia en su uso es algo que está presente en la mayoría de obras de arte:

A la obra de arte se le consideró durante mucho tiempo como una revelación divina —la inspiración—, que le era dada a los hombres a través del artista, pero esta explicación fantástica puede abordarse desde un punto de vista objetivo si se considera al arte como que nace de una micro necesidad a partir de una total ausencia de necesidad, a diferencia del conocimiento científico que sí se desarrolla en función de una necesidad. Lejeunne explica con notas a pie que la necesidad es algo que ya ocurrió y nada puede alterarlo, en cambio lo no-necesario es lo contingente en el sentido de que es algo que puede o no puede ocurrir, tal como ocurre con una obra artística en proceso. Es así como Lejeunne establece la relación de necesidad entre arte y azar. [...] Otro elemento relacionado con el azar y que se manifiesta en el terreno del arte es lo accidental, que, de acuerdo a Hilde, puede concebirse como aquello imprevisto que se presenta a sí mismo como una aparente contradicción hacia los fines inmediatos buscados por el artista, y cuya aparición sólo puede referenciarse dentro de los límites de la obra por ser esta la causa de su existencia. Manejado de manera adecuada, el accidente puede instrumentalizarse con propósitos creativos al encaminar respuestas dinámicas parcialmente impulsivas y fuera de la planeación original de la obra. Para poder manejar el accidente de manera exitosa, el artista debe poseer un tipo especial de inteligencia creativa que le permite interactuar con lo imprevisto, de tal manera que su idea original de la obra irá cambiando mientras más avanza y termina descubriendo otros fines que aquellos desde los cuales partió. (pp. 54-56).

Teniendo en cuenta la información de la entrevista, la referenciación con otros autores y el análisis realizado a partir del uso de este elemento compositivo en el proceso creativo-investigativo UXHUMANO, se pudo evidenciar que este elemento compositivo siempre se trabajó de la mano de alguna metodología y por sí solo carece de una forma para aplicarse a las búsquedas creativas. Así mismo se logró inferir que este elemento proviene mayormente del oficio del coreógrafo, es decir, depende de la estructura y la laxitud que este propone. Es él quien genera un espacio controlado y deja que el fenómeno actúe allí dentro, desatando “accidentes” y nuevos orígenes de la interpretación y el movimiento en los intérpretes y por ende en la creación.

También se evidenció que fue un elemento que se usó una vez de manera consciente en el proceso creativo pero de manera inconsciente muchas veces más, ya que en varias de las sesiones, desde el coreógrafo se pre estableció algo para el cuerpo de baile y a la hora de crear-interpretar, hubo detalles que se dejaron a la suerte del azar y así mismo, dieron lugar a lo que se pudo observar en la videodanza, imágenes y escenas que no se contemplaban de tal manera en un inicio, otorgando a la creación misma una accidentalidad aleatoria controlada particular provechosa y característica. En relación a esto, como lo menciona Rivera y como también lo notó el coreógrafo en varios momentos de la creación, el azar, la accidentalidad y la aleatoriedad originaron nuevos detalles y escenas que no se tenían previamente contempladas, pero lo interesante allí, es cómo se maneja este nuevo detalle creativo o de movimiento desde la coreografía, cómo se trata con esto nuevo que se origina y cómo se establece si beneficia o no al grueso de la idea que enmarca toda la exploración. Es aquí donde lo importante es analizar cómo lo dice Rivera en palabras del autor, la sagacidad del coreógrafo para lidiar con estos nuevos detalles sin perder el norte creativo.

Es preciso recalcar en este punto, que tanto las metodologías recopiladas cómo los elementos compositivos se usaron según lo que se encontró a partir de las entrevistas, es decir, como se especificó cada categoría en el anterior apartado así mismo se le otorgó el uso a cada una. En otras palabras, la función de cada categoría no varió al ponerse en acción en el proceso creativo de UXHUMANO, más bien para establecer la forma de uso se tuvo en cuenta la información arrojada por los entrevistados y la finalidad que arrojaba el análisis de cada una. Los momentos en los que se pusieron en acción las categorías establecidas, fue de la forma en la que los mismos entrevistados las definieron a la hora de mencionarlas y cómo se conceptualizaron en el anterior apartado. Por eso a la hora de preguntarse cómo se utilizaron estas categorías, la respuesta es la misma categorización y conceptualización de la misma, se usaron según lo entendido a partir de su análisis individual.

Videodanza Puesta en Acción De Las Categorías Recopiladas de las Entrevistas

A partir de la pandemia en el 2020, la humanidad se vio obligada a trabajar con la tecnología en muchos campos de la sociedad y el arte danzario no fue la excepción. Por lo tanto, a partir de esta experiencia hubo enseñanzas y beneficios que quedaron plasmados en la generación de los artistas actuales, por ello es que se decide suscribirse a este concepto de la videodanza, ya que desde estos tiempos pandémicos la idea creativa empezó a gestarse influenciada por estos factores que siempre estuvieron a disposición del arte pero que se agudizaron debido a esta experiencia de contingencia global.

Teniendo claro la razón que argumenta la decisión del formato de la creación es propicio mencionar varios detalles que ven afectados que marcan una gran diferencia entre crear para un formato convencional de teatro y crear para videodanza, así mismo es necesario hablar de cómo el diálogo metodológico entre los roles también se ve afectado.

El hecho de que fuera una experiencia audiovisual fue una pauta fundamental a lo largo de muchos momentos en las sesiones de creación, al igual que el día de grabación y la etapa de postproducción. En el formato convencional en el que el espectador observa danza normalmente están parcializados la escena y la audiencia en el espacio, en la instalación o en la silletería donde son ellos mismos quienes deciden a dónde mirar, una mirada que es limitada si nos remitimos a la teoría científica óptica ya que no alcanza a capturar todo lo que sucede en cada momento de la presentación en vivo y los detalles de cada movimiento e imagen se vuelven efímeros, suceden y se desvanecen, desaparecen dentro del tiempo y el espacio, donde normalmente son pocos los recuerdos que surgen a partir de la interacción con la pieza. Por otro lado, al crear para videodanza o para video, el cine o la imagen y el punto de vista del espectador está directamente fijados a lo que la cámara muestra, el coreógrafo decide donde situar los puntos específicos en pieza visual que quiere que vea la audiencia. En otras palabras, el espectador pasa de, decidir donde mirar en un plano general y abierto, a fijarse en un solo lugar y desde este punto recibir toda clase de estímulos, fijando la atención de la audiencia en otra posibilidad de detalles, formas y velocidades gracias a la edición u otras posibilidades que ofrece la videodanza y la tecnología. Dicho esto, en esta pieza, el movimiento en varios momentos, más no todos, se creó pensando en la cámara, el video y el lugar de grabación.

En ese orden de ideas, hubo algunos detalles propios del formato escogido que valen la pena traer a colación. Primero la composición de algunos momentos, que fueron pensados e inspirados desde lo que se vería en pantalla, del mismo modo, al comunicar desde la cabeza coreográfica a los intérpretes que el ojo de la audiencia no se situaría desde un plano general (también presente en la videodanza) que es el más parecido a la forma en la que habitualmente la audiencia interactúa con las obras de formato espacial teatral tradicional, sino desde otros

puntos como planos detalles o planos muy abiertos, la intención y la energía de sus movimientos tuvo que transformarse en relación a lo que se pedía. Es propicio aclarar en este punto, que nociones como esta no afectaron directamente la relación entre el intérprete y el coreógrafo, sin embargo, si condicionó detalles importantes alrededor de las pautas que se daban en esta relación metodológica. En ese sentido, es adecuado registrar aquí que en la proposición de la aproximación metodológica tampoco afecta directamente y funciona igual, condiciona detalles alrededor del objetivo y quizás la organicidad, pero los métodos y las relaciones metodológicas siguen funcionando de la misma manera. Esto podría deberse a que la aproximación busca estar diseñada para trabajar con cualquier tipo de proyecto artístico en el futuro y dependiendo del mismo, se condicione o se transforme mas no se desmerite o desaparezca la validez del mismo.

Segundo, la línea de tiempo compositiva no funcionó igual que cuando se compone para un formato tradicional ya que, si bien en los dos extremos la composición se hace por escenas, momentos o actos éstos pueden estar atados a más detalles, como lo era en esta ocasión, las escenas que se crearon tuvieron que disponerse en un punto geográfico específico en la locación de grabación. Así mismo se llega a otro punto que vale la pena mencionar, si bien en los formatos habituales se hace una marcación previa del lugar, en este formato específico tuvo que realizarse una visita previa de reconocimiento donde las condiciones del terreno y la complejidad del lugar ameritaron que el coreógrafo y el equipo de producción visitaran con anterioridad el lugar para saber cómo trabajar en él y como disponer las diferentes escenas a lo largo del lugar. (Imagen 3). La sesión nro. 7 fue en la que se pudo evidenciar este fenómeno mayormente, debido a que en esta, el objetivo para el coreógrafo fue llevar todo el borrador del guion de escenas (**imagen 4**) para que el equipo de producción pudiese ver el estado del proceso creativo y empezaran a proponer a partir de su ojo camarógrafo y

poder discutir las diferentes posibilidades referente a la trazabilidad y posible línea de tiempo y así llegar a decisiones conjuntas que potencien los diferentes momentos y la idea central del montaje.

Finalmente, un tercer aspecto igual de importante a los anteriores, fue la postproducción ya que, en este formato, a diferencia de otros, el proceso no terminaba el día en que él se bailó, sino que, ya habiendo grabado el material empezaba la siguiente tarea del equipo de producción Ataka, editar y manejar tecnológicamente según su criterio y el del coreógrafo. Preparando así la videodanza para el día del estreno donde se mostraría en pantalla al público la pieza generada. Concluyendo que en esta etapa entran detalles tecnológicos y de gestión y organización para la debida muestra.

Análisis de resultados, productos, alcances e impactos del trabajo de grado de acuerdo con la propuesta de creación o interpretación.

Valores a tener en cuenta en la aproximación metodológica que se pretende proponer

Además del análisis realizado conscientemente a las herramientas metodológicas recopiladas. Se sumaron dos valores que marcaron de manera trascendental la búsqueda investigativa y la creación. Se planean como valores obligatorios e inamovibles en la formula compositiva que se quiere proponer:

Objetivo o cometido artístico. Valor nombrado en repetidas ocasiones como aquel factor que viabiliza la búsqueda y le da un norte al uso de las metodologías y los elementos compositivos en esta creación. Se evidenció que este valor estuvo presente de dos maneras: Como objetivo general, que arropa todo en la creación, las sesiones, las metodologías y todo lo que le compone a la idea general del proyecto y como objetivo específico que apunta hacia la tarea del día y el escalón que se subirá en la sesión respectiva para alcanzar ese objetivo general que enmarca estos específicos.

Es necesario recalcar el hecho de que dependiendo del objetivo varía la forma de actuar para llegar a él, porque en este proceso sucedió así. Si bien en cada sesión estuvo claro el objetivo específico desde la coreografía, la metodología para llegar a él no siempre fue clara, era una respuesta que aparecía progresivamente al analizar la sesión y los posibles pasos a seguir para llegar a él. Por ello se propone el siguiente valor:

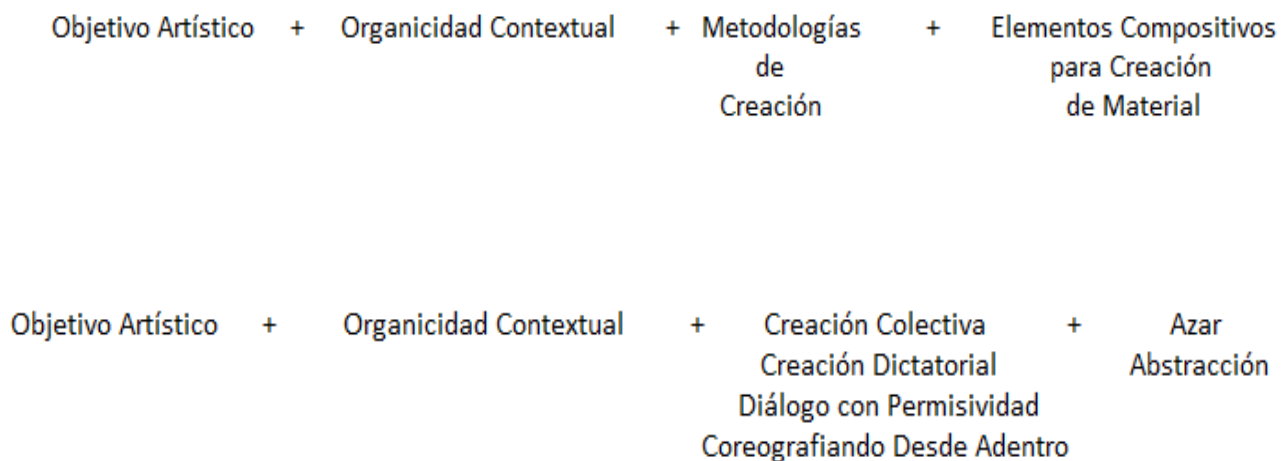
Organicidad. Este valor hizo parte constante y vital a lo largo de la elaboración de esta creación y solo fue evidente cuando se analizó lo que sucedía al interior de cada sesión en el uso de cada formula metodológica. La organicidad fue un factor determinante ya que toda la creación funcionaba a partir de ella, dictaminaba como se encontraba las condiciones del todo en la sesión, un valor sensible que escucha todos los factores que rodean el encuentro como el ánimo de los roles, las condiciones del espacio, atendía al factor temporal y a partir de este principio se daba la toma de decisiones. Sirvió también como valor de medición a hora de crear la estructura de la idea general, diferentes escenas, en la producción y edición del material y hasta el estreno-performance.

Cuando se habla acerca de los términos organicidad u orgánico (RAE, 2021) o cuando se le otorgan estos como características a algo en específico, se hace referencia a que ese algo está preparado, dispuesto y/o con aptitud para vivir, es decir que ese algo y todo lo que le compone apuntan hacia la vitalidad, en la creación la disposición de su composición le da sentido a su propia existencia. La RAE también afirma que algo es orgánico cuando “*su constitución a lo largo de sus partes forma un conjunto coherente*” (RAE, 2021). Dicho esto, este valor marcó gran cantidad de momentos y detalles de la creación, se usó como especie de filtro a lo largo de la implementación de todas las herramientas metodológicas que se utilizaron. Estuvo presente en el manejo que se daba a los procesos para llegar a las diferentes creaciones, se buscaba que la composición de cada escena fuera de alguna forma lógica en

cuanto a la línea general de la pieza, que cada detalle tuviese que ver en algún momento con la conexión y que hubiese un porqué y una relación justificada de todo. Según los intérpretes, este valor también apareció a la hora de aportar desde su perspectiva ya que tenían en cuenta cómo se sentían desde adentro la creación y si lo que estaban ejecutando era congruente con la búsqueda general a la que se quería llegar como equipo. Que su sentir al bailar y al interpretar si lograra evocar aquella conexión que también se quería transmitir en la videodanza. En todas estas etapas del proceso de la obra se buscó esta organicidad, para que al final, la pieza en su magnitud lograra poseer y transmitir esta característica.

Figura 1

Aproximación metodológica orgánica, la cual se pretende proponer como resultado de esta investigación. Detallada más adelante en las conclusiones.



Nota. Es importante respetar el orden para que la aproximación metodológica pueda responder a las respectivas necesidades creativas. Respetando esta “ecuación” se le otorga lógica y funcionalidad a la misma.

Tabla #1
Sistematización escenas, valores centrales, metodología y elementos compositivos.

Escena (en orden de aparición) y Sesiones que abarcó su creación	Valores de Medición Determinantes en la Escogencia de Metodologías o Elemento Compositivo (Objetivo Artístico y Organicidad)	Metodología y Elementos Compositivos utilizados (en consecuencia al Objetivo Artístico y la Organicidad) & ¿Cómo fueron utilizadas éstos, en la creación de la Videodanza?
Escena Introdutoria Compilación de videos cortos: Sesión de Grabación y Postproducción	<p>Sesión de Grabación y Postproducción: -El <u>objetivo</u> para esta sesión, consistió en crear una introducción para la videodanza, pensada como una compilación de videos cortos pensados previamente por el coreógrafo y capturados el día de la grabación, que arrojaran al espectador pequeños atisbos de lo que sucedería en la creación después, pistas que trataran de orientar a la audiencia del lugar en el que se iba a desarrollar y la temática que iban a abordar en la experiencia audiovisual.</p> <p>-La <u>organicidad</u> para la etapa de creación práctica y postproductiva de esta compilación de videos cortos se analizó en estos momentos, a la hora de grabar y a la hora de editar, ya que éstos no se habían ensayado anteriormente y eran consideradas más como imágenes previamente pensadas desde el coreógrafo que se darían de manera natural el día y lugar de grabación. El día de la grabación había mucho por hacer, en ese sentido, nuevamente el tiempo y la productividad eran factores que estuvieron siempre presentes. Si bien se buscó hacer todas las escenas y tareas del día de la mejor manera, era evidente que no se podía gastar mucho tiempo en una sola tarea. Ahora bien, días después en la postproducción, sin que el factor tiempo estuviera presente de una manera tan fuerte y con el material ya grabado, era tarea únicamente del coreógrafo y el equipo de producción Ataka, el escoger y utilizar el material de la mejor manera. Donde se añadió a esta idea de imagen, un sonido de respiración que marcara el tiempo de cada transición entre las imágenes por medio de la exhalación y la inhalación.</p>	<p>Sesión de Grabación y Postproducción: Teniendo en cuenta el objetivo (crear un conjunto de imágenes introductorias abstractas) y la organicidad, se optó por utilizar el elemento compositivo de <u>Abstracción</u> de la siguiente manera: Previamente la cabeza coreográfica determinó qué tipos de imágenes quería lograr con el equipo y usó de referencia, propagandas comerciales de botellas de agua nacionales (Manantial, Brisa, entre otras) y abstraigo esa esencia que normalmente transmiten estos comerciales, donde por medio de imágenes de naturaleza dan a entender el origen de lo que están vendiendo, la frescura y pureza de su producto. En ese sentido, <u>usó la abstracción para referenciarse y crear en su mente, este conjunto de 7 videos cortos</u> compuestos de paneos generales y detalles, del espacio y de los intérpretes, a partir de gestos y movimientos sencillos que introdujeran al espectador y evocaran de forma abstracta en él, la dramaturgia de la videodanza (la conexión).</p> <p>Imagen 4. El día de la grabación, el coreógrafo optó por usar la metodología <u>Creación Dictatorial</u> de la siguiente manera: Al tener claro que imágenes quería y cómo quería que fueran grabadas, <u>ordena al equipo de producción y a los intérpretes obedecer las indicaciones y ejecutar de la mejor manera, tratando de conservar el imaginario que tenía en su cabeza y optando por realizar la tarea de la manera más rápida y eficaz</u>, debido a la organicidad y el objetivo.</p> <p>Por otro lado, en la etapa de postproducción, con más tranquilidad, pero con el factor tiempo aún presente, el coreógrafo optó por usar la metodología <u>Dialogo con Permisividad</u> de la siguiente manera: Con el equipo de producción a la hora de unir y tratar el conjunto de videos de introducción, <u>abre el diálogo comunicativo ya que ellos claramente tienen más experiencia en el manejo tecnológico y audiovisual</u>. Aunque él tenía la última decisión sobre el material, <u>aceptó y escuchó todas las recomendaciones que le hizo Ataka</u>. Así fue entonces, como por medio de diferentes fases, elementos y metodologías <u>se originó la introducción de 23 segundos</u> de la videodanza que el coreógrafo traía preparado desde su imaginario y de manera fiel se logró replicar.</p>
Escena Solo: Sesión 3, Sesión 4, Sesión 5	<p>Sesión 3: -El <u>objetivo</u> en la segunda parte de esta sesión consistió en elaborar un laboratorio compositivo que diera lugar a una gran cantidad de material de movimiento para posteriormente usarlo en el solo que busca evocar la conexión la consigo mismo (uno de los tres pilares creativos de la videodanza). Una escena que transmitiera la primera de las tres conexiones y se diferenciara de la introducción, pensada para terminar de sumergir al espectador en la narrativa, con mayor duración y contenido en relación a la anterior, hablando temporal y dramáticamente.</p> <p>-La <u>organicidad</u> en relación a esta parte de la sesión y al todo que le rodea fue la siguiente: En cuestiones espaciales y anímicas todo estaba de cierta forma optimo y bien, el lugar de ensayo era amplio y adecuado, el cuerpo de baile estaba completo y dispuesto para el ejercicio creativo experimental. Además, el factor tiempo, aunque presente no afectó de manera negativa ya que se había podido aprovechar la primera parte de la sesión en las otras tareas y el tiempo restante era el justo para la realización efectiva del ejercicio.</p> <p>Sesión 4: -El <u>objetivo</u> para esta parte de la sesión donde se continuó con el proceso de creación del solo consistió en, enseñar a los bailarines el comienzo del solo que previamente había sido creado por el coreógrafo a partir del material resultante del laboratorio compositivo.</p> <p>-La <u>organicidad</u> de esta parte de la sesión fue la siguiente: Para este momento uno de los intérpretes había desertado del proceso debido a cuestiones externas y así</p>	<p>Sesión 3: Teniendo en cuenta el objetivo (creación de material para uso futuro a partir del laboratorio compositivo) y la organicidad de la situación se optó previamente desde el coreógrafo utilizar la metodología <u>Creación Colectiva</u> de la siguiente manera: <u>Abre el canal comunicativo en su totalidad, permite explorar con libertad a los intérpretes, delimitando previamente esta búsqueda por medio de algunas pautas y preguntas detonantes</u>, que buscan en el laboratorio un estado físico y mental en los bailarines para que, a partir de esta inmersión guiada, pudieran aportar material a la creación desde cómo entienden y llevan al movimiento la conexión consigo mismo y <u>generar a partir de esta búsqueda interina imágenes o secuencias de movimiento</u>. Por medio de un ambiente experimental adecuado para que el bailarín se concentre y reciba los estímulos preparados por el coreógrafo, enunciados dictados a los bailarines previamente escritos y pensados para tocar fibras internas que evocaran movimientos propios de cada bailarín en relación a esta conexión específica, acompañado con una ambientación musical que suscitaba la respiración concentrada y la introspección constante mientras se escuchaban las diferentes pautas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 ¿Qué percibe cuando mira hacia tus adentros? 2 ¿Percibe algún tipo de emoción, imagen o situación específica? 3. Identifique de donde proviene ésta y profundícela 4 ¿A qué se debe que esté pensando en ésta, pudo haber sido ocasionado por el pasado, presente o futuro? 5 ¿Cómo podría llevar al movimiento esta búsqueda interior que está sucediendo en este momento? 6 ¿Puede ser un solo movimiento, una secuencia de movimientos o quizás un gesto? 7 ¿Qué debe tener en cuenta para llevar ésta, al movimiento? 8 a partir de este tránsito, crea una frase, variando niveles, dinámicas, velocidades, direcciones. Teniendo especial atención en los valores encontrados.

	<p>mismo, el factor anímico se vio mínimamente afectado. De igual forma, esto no fue un impedimento para continuar y plantear la creación con cinco intérpretes. Así mismo el factor espacial nuevamente era óptimo y cómodo para la eficaz búsqueda corporal y creativa, por otro lado, aparecía nuevamente el factor tiempo, presionando y alterando la normal creación en esta última etapa de la sesión, ya que esta tarea se realizó de últimas y, por ende, no alcanzó el tiempo para terminar el solo, pero sí para dejar planteado el comienzo del mismo.</p> <p>Sesión 5: -El objetivo de esta sesión, en relación al proceso creativo del solo fue continuar y culminar con el mismo.</p> <p>-La organicidad de esta parte de la sesión fue muy parecida al encuentro anterior. De hecho, los factores anímicos, espaciales y temporales fueron los mismos, ya que la creación seguía planteándose de cinco intérpretes debido a la salida de aquel interprete, se continuó habitando el mismo espacio con características óptimas y el tiempo, nuevamente apremiaba debido a la gran cantidad de tareas, además de esta, que había que completar en la sesión.</p>	<p>Posteriormente los intérpretes compartieron el resultado y el proceso para llegar allí, para así comprender la ruta creativa que cada uno tomó. Como resultado, cada frase tenía una cantidad inmensa de detalles interesantes para registrar de manera audiovisual y escrita. Dicho material se utilizaría en sesiones posteriores.</p> <p>Sesión 4: Teniendo en cuenta el objetivo (enseñar el comienzo del solo) y la organicidad de la situación, desde la cabeza coreográfica se optó por utilizar previo a la sesión el elemento compositivo de la Abstracción de la siguiente manera: Capturando de cada frase resultante de la anterior sesión, ciertos movimientos y detalles cautivadores para la creación del solo principal. En la sesión, escogió y usó la metodología Creación Dictatorial de la siguiente manera: Enseñar de manera rápida y efectiva el material y (como en algunas otras sesiones ocurrió) aparecieron nuevos detalles en el aprendizaje de la frase por parte de los intérpretes que no rompieron con el flujo y, por el contrario, adornaron estéticamente y potenciaron aquella conexión consigo mismo, que es la que se busca evocar en esta escena. Aquí se da lugar al primer minuto de la escena del solo que se puede observar en la videodanza, el cual se realiza en su mayoría por una sola persona y en momentos de la frase los demás intérpretes entran, complementan y desaparecen para darle paso al resto del solo.</p> <p>Sesión 5: Teniendo en cuenta el objetivo (continuación y culminación del solo) y las características en la organicidad de la situación, desde el coreógrafo se decide utilizar la metodología Creación Dictatorial a la par del elemento compositivo de Abstracción de la siguiente manera: Enseñar de manera rápida y eficaz el material de movimiento que tenía preparado previamente y el cual, seguía siendo abstraído de las diferentes frases que cada interprete pudo aportar en el laboratorio compositivo sesiones atrás. Para la abstracción se tuvo en cuenta que los detalles capturados se vieran armoniosos en relación a la cámara e imagen externa, adicional a esto, se escogieron porque el contenido y el significado que llevaban intrínsecamente en el movimiento, era totalmente propicios para este momento del solo y la conexión conmigo mismo. Es así como se origina los 38 segundos restantes que dan lugar a todo el solo, cuya construcción fue en varias fases y su duración terminó siendo de casi 2 minutos.</p>
<p>Escena Duetos: Sesión 1, Sesión 2, Sesión 3, Sesión 8.</p>	<p>Sesión 1: - Para este encuentro el objetivo fue crear dos duetos, partituras de movimiento diferentes, que evocaran la relación con el otro (uno de los tres pilares creativos de la videodanza) y se conectaran el uno con el otro, hablando desde la línea de tiempo de la creación, es decir que al terminar uno inmediatamente por medio de la edición se pudiese observar el otro dueto sin ninguna interrupción.</p> <p>-La organicidad de la situación y del contexto donde se estaba elaborando esta pesquisa creativa fue la siguiente: Se encontraban sólo dos de intérpretes con el coreógrafo además el trabajo se realizó en uno de los pasillos de la Asab, por lo tanto, al no estar todo el cuerpo de baile era evidente que el material que se hiciese tendría que repetirse y enseñarse al resto del elenco y eso afectaba factores como la efectividad en el uso del tiempo y lo anímico. Por otro lado, las condiciones del espacio no eran las mejores debido a que en estos pasillos habitan otras personas y éstas pueden entorpecer sin querer la búsqueda por momentos, al igual que las dimensiones del pasillo, las cuales no son las más aptas para poder explorar con tranquilidad y seguridad todas las posibilidades corporales y creativas que normalmente provee un espacio óptimo.</p> <p>Sesión 2: -El objetivo para esta sesión consistía en enseñar y propagar a todos los intérpretes que se integraban al proceso en ese momento, los duetos realizados en la sesión anterior con dos de ellos. Sin embargo, el factor del tiempo no estuvo a favor y a final del ensayo el objetivo no se pudo cumplir del todo ya que solo se pudo enseñar uno de los dos duetos.</p> <p>-La organicidad respecto a las condiciones del todo fue la siguiente: Las condiciones del espacio eran óptimas y adecuadas ya que el equipo se encontraba en un mejor espacio respecto a la sesión anterior. Ahora bien, todo el cuerpo de baile estaba completo sin embargo la llegada tardía de algunos intérpretes género se perdió tiempo de la sesión y así mismo se acortará la productividad de la misma.</p> <p>Sesión 3: -El objetivo para esta sesión fue enseñar el segundo dueto ya que por cuestiones de tiempo no se logró en la sesión anterior. Además de hacer un laboratorio compositivo destinado a generar material para otras escenas.</p>	<p>Sesión 1: Teniendo en cuenta el objetivo artístico (la creación de dos duetos) y la organicidad de la situación (las condiciones del todo, en ese momento) el coreógrafo optó por utilizar la metodología Diálogo con Permisividad de la siguiente manera: Compartió sus imaginarios referentes a los intérpretes para la realización de estos duetos, se dejaron envolver por la idea y comenzaron a aportar desde este canal comunicativo amplio pero controlado. Se detalló en cada dueto, por parte del coreógrafo detalles como frentes o lugar donde se situaría la cámara en ese momento, niveles de altura en el trabajo corporal, orden de los movimientos o frases y sobre la marcha se conversó con los intérpretes acerca de las diferentes posibilidades en las que se podía variar dichas frases de movimiento: Velocidades o dinámicas del movimiento, alteraciones de la forma inicial, entre otras. En esta sesión, el coreógrafo completó la dupla respectivamente con cada intérprete y optó por usar el elemento compositivo Coreografiando Desde Adentro de la siguiente manera: Para la creación de cada dueto, juntos aportaron para la creación del mismo y se trabajó con cada bailarín por separado para obtener dos creaciones completamente distintas debido a que cada intérprete tenía su propio lenguaje de movimiento.</p> <p>En la retroalimentación ambos roles afirmaron que no hubo posibilidad para que la composición de los duetos se estancara, ya que se tenían varios detonantes que estimulaban la creación de cada dueto. Además, para comprender cómo afectó el uso de estas herramientas a los roles involucrados, desde el coreógrafo se evidenció que por momentos se intentaba dilatar la búsqueda de la creación hacia rutas que no beneficiaban, se desviaba la búsqueda creativa colectiva hacia otros lugares que no enriquecían la idea general de la videodanza pero, al habitar y crear un canal comunicativo tan laxo y de una u otra forma con tanta confianza se podía analizar entre los sujetos presentes, reevaluar lo creado hasta el momento y transformar la idea para volver a encaminar la búsqueda hacia donde se quería.</p> <p>Sesión 2: Teniendo en cuenta el objetivo (enseñanza de los duetos) y la organicidad de ese momento (poco tiempo y bastante material por enseñar) el coreógrafo optó por utilizar la metodología Creación Dictatorial de la siguiente manera: Lideró la sesión buscando enseñar de forma efectiva y rápida el material. Allí, se observó que en el material al filtrarse a través de los lenguajes de movimiento de los intérpretes empezó a aparecer nuevos detalles en la forma de los movimientos ya preestablecidos, así mismos movimientos extra que potenciaban la frase y no rompían con el flujo ni la lógica con la que se había creado la frase original. Eso evidenció que por más detallado que se lleve un material, a la hora de enseñarlo, transferirlo a otras personas con lenguajes de movimiento diferentes se alterará tanto como se le permita. Aquí se origina el primer dueto que aparece en la videodanza, aunque en una disposición planimétrica diferente, todos los intérpretes aprendieron el material en pareja, sin saber cómo se dispondría de este material en el futuro.</p>

	<p>-La <u>organicidad</u> del todo en esta sesión fue la siguiente: En vista de que en la anterior sesión no se había cumplido totalmente el objetivo, el factor tiempo no jugó a favor ya que además de enseñar el dueto, la atención y la mayoría del tiempo iba a ser destinada al laboratorio compositivo. Es decir que desde el coreógrafo se planeó no gastar mucho tiempo en la enseñanza del segundo dueto y poder disponer la mayoría de la sesión para todo el proceso del laboratorio.</p> <p>Sesión 8: -El <u>objetivo</u> para esta sesión, en lo referente a la elaboración y culminación de los duetos, consistió en crear un conector que funcionara para darle un final al primer dueto en una imagen que permitiera hacer la transición al segundo y al finalizar éste, se pueda proceder a la siguiente escena.</p> <p>-La <u>organicidad</u> de las condiciones en la sesión y alrededor de la misma, respecto a la creación y culminación de los duetos fue la siguiente: Con todo el cuerpo de baile completo y a tiempo se decide empezar y en vista de que era la última sesión antes del día de grabación, había mucho material por ensayar y diferentes tareas por terminar. Por ende, no se le podía dedicar mucho tiempo a una sola tarea en específico para que el ensayo pudiese ser fructífero. En ese sentido el factor tiempo estaba siempre presente y presionando a lo largo de la sesión y, en vista de ello, el coreógrafo hubo momentos donde se vio obligado a usar gran cantidad de herramientas debido a la gran cantidad de tareas.</p>	<p>Sesión 3: Teniendo en cuenta el objetivo y la organicidad de la sesión, la enseñanza-aprendizaje del segundo dueto fue manejada por el coreógrafo por medio de la metodología <u>Creación Dictatorial</u> de la siguiente manera: <u>Enseñando y priorizando el aprendizaje eficaz y rápido del material</u>, en vista de que no había tanto tiempo para la cantidad de tareas a realizar. En esta ocasión la frase propuesta no se transformó casi nada y los bailarines tampoco agregaron algún detalle significativo al movimiento en comparación a la anterior sesión. <u>Es así como se crea el segundo dueto que aparece</u> en la videodanza, todos los intérpretes aprendieron el material en pareja, sin saber cómo se dispondría de este material en el futuro</p> <p>Sesión 8: Teniendo en cuenta el objetivo (culminar el primer dueto y conectarlo con el segundo) y la organicidad de la sesión, se optó por usar la metodología de <u>Diálogo con Permisividad</u> de la siguiente manera: Se busca que los intérpretes también <u>aporten a la creación y al cumplimiento del objetivo</u>, se disponen a los bailarines espacialmente en la forma en que realmente sucedería el día de grabación. Abriendo el canal comunicativo para que se pudiera discutir sobre cualquier duda o sensación diferente generada debido a la nueva disposición en el espacio, allí los intérpretes propusieron a partir de lo que ellos sentían desde adentro de la frase y desde afuera el coreógrafo también buscaba ese final conector entre un dueto y el otro.</p> <p><u>Es así como se da lugar a la escena de los duetos</u>, cuya duración termina siendo de 2 minutos donde, en el primer dueto los bailarines están dispuestos estratégicamente en la llanura buscando un efecto visual específico, una pareja realizando el dueto mientras la otra pareja que se observa atrás también lo realiza, pero de forma separada. La conexión de las manos da paso al siguiente dueto, el cual es realizado por una pareja, pero en dos locaciones diferentes del desierto.</p>
<p>Escena La Flor: Sesión 4.</p>	<p>Sesión 4: -El <u>objetivo</u> para esta parte de la sesión consistió en la creación de una imagen danzada que lograra aludir a la conexión entre las personas y el territorio, la conexión con lo otro, (pilar creativo que completa el tridente dramático y creativo de las conexiones que se referencian en la pieza).</p> <p>-La <u>organicidad</u> del todo que rodeaba la sesión en este momento fue la siguiente: La creación de esta escena se dio con cuatro intérpretes, ya que por cuestiones externas uno de ellos no había podido asistir al encuentro y en cierta forma eso afectó el curso normal de la sesión. El factor espacial seguía siendo óptimo, permitiendo una verdadera exploración creativa y corporal. Sin embargo, como en la mayoría de las sesiones, el factor tiempo seguía presente de manera fuerte, presionando por ejecutar además de esta, todas las tareas y objetivos de la sesión en el menor tiempo posible.</p>	<p>Sesión 4: Teniendo en cuenta el objetivo (creación de la imagen danzada) y las características de la organicidad de este momento de la sesión el coreógrafo opta por utilizar previamente el elemento compositivo de <u>Abstracción</u> de la siguiente manera: La creación del comienzo esta imagen, nace de <u>capturar algunas esencias y detalles de un trabajo fotográfico</u> de Damien Jalet (imagen 1), coreógrafo independiente belga-francés vigente desde hace décadas con gran trayectoria a nivel mundial, que ha realizado obras más que nada suscritas en el lenguaje de la danza contemporánea, entretejiendo relaciones entre las diferentes ramas del arte con la danza, el diseño escénico y la escenografía, el video, el diseño y la confección de vestuario entre otras ramas con las que a intrincado límites.</p> <p>Posteriormente, al tener clara la imagen a la que se quería llegar, pero no cómo llegar ahí y tampoco de donde partir, el coreógrafo opta por usar <u>Diálogo con Permisividad</u> de la siguiente manera: <u>Permite que entre los intérpretes y el, exploraren a partir de pautas de forma, imaginarios y características del movimiento las posibles respuestas para estas incógnitas creativas</u>. Así pues, se dio un espacio controlado para trabajar de la mano con los bailarines, se creó la posición inicial y tras varios intentos, se encontró la forma en la que se llegaría a la <u>imagen deseada</u>, logrando la primera mitad de lo que sería la escena de la flor.</p> <p>Para finalizar la creación de esta escena, desde la cabeza coreográfica se optó por utilizar el elemento compositivo <u>Azar</u> de la siguiente manera: <u>Con una debida delimitación planimétrica y con pautas claras, se cercó esta aleatoriedad creativa</u>. Se dio la tarea a los intérpretes de, después de recrear este nacimiento de la flor, deshacer la imagen de manera abrupta y empezar cada uno a realizar el solo creado sesiones anteriores hacia un <u>frente distinto</u>. Según la declaración de los intérpretes al finalizar la sesión, con la implementación del Azar en la realización del solo, después de haber “roto” la flor, empezaron a verse retados por esta pauta donde varios valores de la frase de cada uno, se vieron afectados de manera aleatoria. Por un lado, el nuevo espacio y desplazamiento, los nuevos detalles de los movimientos según la interacción con los otros en la continuidad de la frase. Por otro lado, el tiempo y la duración se aceleraron y ralentizaron según la opinión del coreógrafo, buscando darle una armonía grupal a la escena y un “orden al desorden” característico de este momento.</p> <p>Por último, esta escena (imagen 2), se creó para ser visto por la cámara desde planos abiertos, especialmente desde un plano cenital donde se pudiese resaltar la idea que enmarca este momento, la relación entre los cuerpos y el espacio, la conexión con lo otro que siempre rodea. <u>Así es como se da lugar a esta escena</u> que dura aproximadamente 1 minuto donde los bailarines están dispuestos en el campo y se registra desde diferentes puntos, esta flor que nació y se desarticuló en diferentes partes e individualidades.</p>
<p>Escena Unísono Final Sesión 5, Sesión 6, Sesión 8.</p>	<p>Sesión 5: -El <u>objetivo</u> para esta sesión consistió en crear y adelantar un segmento del unísono final, para que en posteriores sesiones se pudiese continuar con dicha escena. Crear un material potente y con dinámicas diferentes a las trabajadas hasta el momento en el resto de escenas.</p>	<p>Sesión 5: Teniendo en cuenta el objetivo de esta parte de la sesión (dejar creado un segmento de lo que sería la escena final) y la organicidad del encuentro, el coreógrafo optó por usar la metodología <u>Creación Dictatorial</u> de la siguiente manera: <u>Se llevaba preestablecido una frase de movimiento pensada para este preciso momento y lugar donde se desarrollaría</u> (Imagen 3), una frase pensada para la cámara, desarrollada en canon para que se</p>

<p>-La <u>organicidad</u> de esta parte de la sesión funcionó de la siguiente manera: El factor espacial no influyó de manera negativa ya que, continuamos trabajando en el mismo lugar de las anteriores sesiones, Tierra Colombiana, el cual es un espacio cómodo, óptimo y seguro para la exploración creativa corporal. Por otro lado, para este punto ya se sabía que uno de los intérpretes no podía estar el día de grabación, en ese sentido, el factor anímico, aunque se vio afectado no evito que la propuesta de la videodanza se mantuviera en pie y se realizara ahora con solo cuatro de los seis intérpretes que empezaron. Por último, el factor tiempo nuevamente estaba presente y presionando para desarrollar cual fuera la búsqueda de manera eficaz y rápida, ya que en la misma sesión se habían cumplido con otras tareas y se contaba con el tiempo preciso para dejar planteado un bosquejo de lo que sería esta escena.</p> <p>Sesión 6: -El <u>objetivo</u> de esta sesión consistió en crear el comienzo del unísono final, un material potente y con dinámicas diferentes a las trabajadas hasta el momento en el resto de escenas.</p> <p>-La <u>organicidad</u> en esta sesión en especial fue la que mayor relevancia tuvo en relación al objetivo, a las metodologías escogidas y a la toma de decisiones creativas ya que varios factores afectaron este encuentro: Primero, solo dos de los intérpretes asistieron acudieron al ensayo, de esa forma el factor anímico y de productividad se vio afectado debido a la ausencia del resto del cuerpo de baile. Segundo, en vista de que la mitad de los bailarines no asistió al ensayo se decidió, por cuestiones de facilidad para el coreógrafo y los dos intérpretes que asistieron, desarrollar la sesión en uno de los pasillos de la facultad de artes Asab. En ese sentido, aunque se pudo se pudo mantener el encuentro en pie, no se desarrolló de la mejor manera debido a las condiciones del espacio donde se encontraban.</p> <p>Sesión 8: -El <u>objetivo</u> para esta parte de la sesión consistió en enseñar el inicio del unísono, el cual se había montado en la sexta sesión con dos de los intérpretes al resto del grupo, así como también crear el final de esta misma escena buscando el punto más álgido para terminar la videodanza.</p> <p>-La <u>organicidad</u> para esta parte de la sesión funcionó de la siguiente manera: El factor espacial nuevamente fue óptimo debido a que nuevamente se trabajó en la fundación de Tierra Colombiana y ese espacio, tiene las características óptimas y seguras para la exploración creativa y corporal que se requiere. Por otro lado, el factor temporal y el anímico estuvieron estrechamente relacionadas y afectaron esta parte del encuentro, ya que en esta misma sesión hubo bastantes tareas por cumplir y el tiempo no alcanzó para esta última, en ese sentido, una de las intérpretes tuvo que abandonar el encuentro debido a otros compromisos y dejó a la creación con solo tres intérpretes, así mismo se vio afectada la emocionalidad del equipo y la productividad de este momento.</p>	<p>podiese capturar el desfase del movimiento desde varios planos secuencia y detalle, aprovechando al máximo la colocación de los intérpretes y esta diagonal obligada por el terreno. Así mismo, con el método escogido se <u>buscó dinámicas de movimiento diferentes a las realizadas en otras escenas, buscando otras posibilidades</u> tanto en el cuerpo de los bailarines como en las cualidades propias de la coreografía en general de la videodanza, ya que esta escena se planteó como el punto álgido y de cierre, significando que ésta debía ser diferente al resto de momentos propuestos.</p> <p>Sesión 6: Teniendo en cuenta el objetivo de la sesión (creación del comienzo del unísono) y la organicidad de las características de la situación y el contexto, la cabeza coreográfica optó por utilizar <u>Dialogo con Permisividad</u> con los dos intérpretes presentes para que, entre todos los presentes, se pudiese controlar la búsqueda y llegar al objetivo. Así mismo, también optó por utilizar el elemento compositivo <u>Coreografiando Desde Adentro</u> para poder integrarse a la frase de movimiento y poder aportar desde el ojo externo e interno. <u>Éstas se usaron como valores que permitieron que la escena se construyera de la siguiente manera: Se encontró una manera de expresar lo que el coreógrafo quería a pesar de las condiciones que rodeaban al encuentro. Un comienzo de escena donde tuvo en cuenta la disposición espacial de los cuerpos y la cámara,</u> propuso comenzar con un primer plano en la cara de la primera persona que lideraba la diagonal con el fin de crear una ilusión de que todos los cuerpos detrás de esa primera cara principal hacen parte de él, con este primer sujeto empezaría la escena y a partir de esta primera toma ampliar y abrir la lente para que aparezcan los demás bailarines y detalles a medida que el recuadro se abre. Con estas premisas claras, también <u>definí en la sesión que en ese momento se realizaría un conjunto de gestos pequeños que inicien la frase</u> y permitan ampliar de manera abrupta el tamaño de la diagonal, para que, en un segundo momento, otro gesto permita un paneo de la cámara de adelante hacia atrás pasando por todos los cuerpos que salieron de ese primero que se enfocó hasta llegar al último. Una vez esté la diagonal totalmente abierta y los intérpretes totalmente reconocidos, llegar al tercer momento de este inicio, una acumulación donde a medida que se van añadiendo movimientos de atrás hacia adelante y se va sumando cada intérprete, también la cámara se va alejando por el mismo camino que entró en la diagonal acumulando también uno a uno en su recuadro de imagen, nuevamente a los intérpretes, volviendo ampliar una vez más el plano a uno más general.</p> <p><u>Es así como se genera los primeros 58 segundos que se observan en el inicio de esta escena en la diagonal obligada por el terreno (Imagen 3), para en la siguiente sesión enseñarlo a los demás intérpretes y conectarlo con el segmento creado en el anterior encuentro.</u></p> <p>Sesión 8: Teniendo en cuenta el objetivo de esta parte de la sesión (enseñar el comienzo y crear el final del unísono) y la organicidad de las características alrededor del encuentro, el coreógrafo optó por usar <u>Creación Dictatorial o Conductista</u> de la siguiente manera: <u>Enseñando el inicio en vista de que este material ya se tenía preestablecido, optando por el rápido y eficaz aprendizaje de los intérpretes.</u> Sin embargo, como sucedió en varias sesiones, al usar este método, el material por más detallado que iba por parte del coreógrafo, a la hora de filtrarlo en el lenguaje de cada intérprete, empezó a teñirse con diferentes singularidades que potenciaban y otros que afectaban el diseño al que se quería llegar.</p> <p>Posteriormente, para continuar con la creación y la culminación de esta escena, dada las condiciones y la organicidad de esta parte de la sesión el coreógrafo decidió utilizar el elemento compositivo <u>Coreografiando Desde Adentro</u> de la siguiente manera: <u>Reemplazando a la chica restante y proponiendo desde ese puesto en busca de poder cumplir el objetivo.</u> Estando inmerso, agotados por las numerosas repeticiones y de cierta forma, estancados decide abrir el diálogo totalmente y distribuye el poder de decisión entre todos y propone la metodología de <u>Creación Colectiva</u>, de la siguiente manera: <u>Proporciona a todos, la voz para alimentar este final,</u> una frase en cuarteto cíclica que se repitiera varias veces, cada vez más fuerte y con más intención, buscando el clímax de la pieza, buscando una conexión completa y desbordada desde los intérpretes hacia el espacio y la cámara. Al final se evidencia que, al igual Diálogo con Permisividad, la Creación Colectiva permitió, según los intérpretes, poder profundizar y arraigarse más a la idea central de la obra al momento de generar este entrecruzado de información. Generando un acercamiento en los intérpretes hacia la sensibilidad de la obra, roces creativos que permitieron reforzar aspectos interpretativos.</p> <p><u>Es así como se generan los últimos 2 minutos y medio de la videodanza</u> donde se ubicaron a los intérpretes en tres locaciones diferentes, la diagonal obligada, una especie de meseta donde inicia la frase cíclica álgida y el valle que busca finalizar con una imagen etérea y tranquila después de todo el recorrido audiovisual.</p>
--	--

Nota. Datos tomados del diario de campo y las grabaciones realizadas en el proceso creativo e investigativo de UXHUMANO 2022

Imagen 1

Elements, foto tomada por Damien Jalet y Nawa Kohei, Inujima 2016

Nota. Fotografía tomada como inspiración para la composición de la escena de la flor de cuerpos que se observa en la videodanza.

Imagen 2

Escena "la flor" montaje de grado UXHUMANO, tomadas por Ataka Producciones y Coloso Films, Nemocón 2022

Nota. Este fue el resultado final de la escena de la flor de cuerpos, inspirada en la imagen 1.

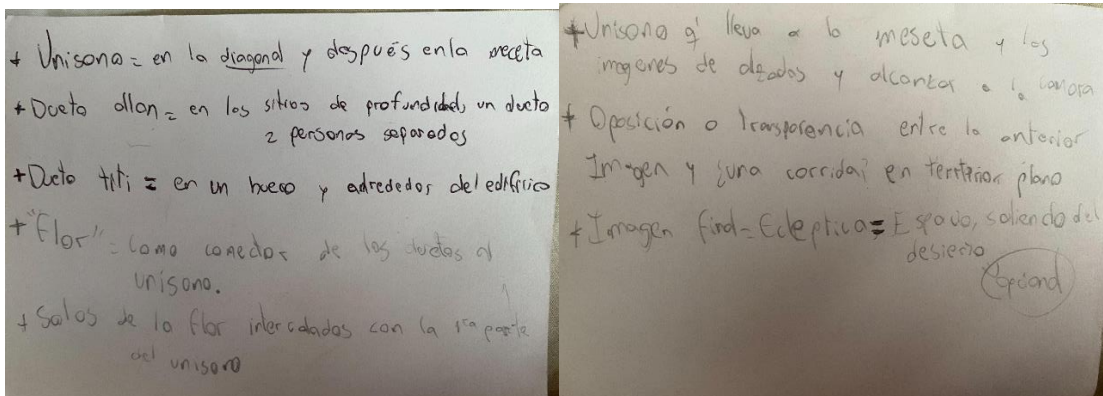
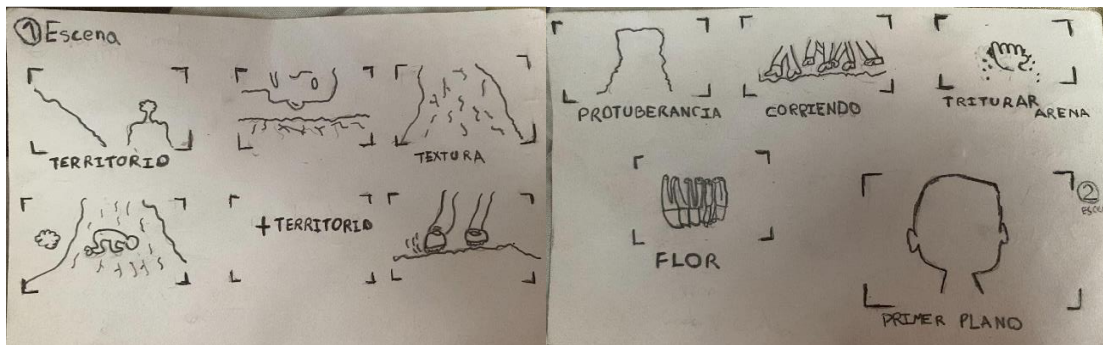
Imagen 3



Fotografía tomada por Ataka Producciones en la visita de scouting previo al territorio.

Nota. Diagonal escogida dentro de los diferentes espacios que nos ofrece el territorio de grabación, permite el inicio del unísono en esta misma disposición espacial, la cual se observa en la imagen 3 y en la videodanza.

Imagen 4



Fotografías tomadas del diario de campo realizado en el proceso creativo, Bogotá 2022

Nota. Se procura hacer un storyboard o guion de escenas por medio de dibujos y pautas escritas para aterrizar la línea de tiempo que se quiere alcanzar entre la dirección y la producción.

Evaluación y cumplimiento de los objetivos de la propuesta creativa o interpretativa.

A la hora de revisar los diferentes objetivos establecidos en un primer momento se encontró que la mayoría de ellos se cumplieron, de hecho, se organizaron con el propósito de que, a la hora de alcanzar los objetivos específicos, inmediatamente esa misma acción estuviera alimentando el objetivo general.

Primer objetivo específico, para poder proponer algún tipo aproximación metodológica, en danza contemporánea en la ciudad de Bogotá, hay que referenciarse sobre los modelos metodológicos que usan los coreógrafos o directores encargados de crear obras para los diferentes colectivos de la escena danzaria contemporánea hoy día, en ese sentido, para responder a este primer objetivo específico se decidió hacer el paneo informativo a través de las entrevistas y charlas realizadas a cuatro maestros activos: Ingrid Londoño, Julián Garcés, Yenser Pinilla y Edwin Garcés buscando indagar acerca de cuáles son las posibles rutas metodológicas que normalmente usan y qué espectro arroja el uso de las mismas, qué piensan ellos a partir de este fenómeno y demás información que contextualizar la base de la investigación.

Para el cumplimiento del segundo objetivo específico se creó una puesta en escena producto de esta investigación focalizada en la relación-conexión metodológica creativa entre intérpretes y coreógrafo, para ello se creó la pieza UXHUMANO (palabra que proviene del idioma Zulú, la cual traduce conexión), una videodanza que es resultado de poner a prueba diferentes metodologías de composición recopiladas en busca de una propia, focalizándose específicamente en la relación, la interacción y la conexión con este otro rol que está allí presente a la hora de crear. En esta creación los pilares creativos dramáticos fueron: La conexión consigo mismo, la conexión con el otro y la conexión con lo otro.

Al mencionar como se extrapoló esta semilla creativa de la conexión de un lugar a otro, al situar desde el campo metodológico la conexión y después llevarla al campo creativo, se empezó a cumplir el tercer y último objetivo específico, que pretende establecer relaciones claras entre los diferentes conceptos de relación/conexión que se abordan tanto en la puesta en escena como en la investigación de la aproximación metodológica, en otras palabras, se estableció trazos investigativos claros que interconectan los conceptos trabajados en el montaje y el trabajo de grado. Es claro que se evocó la conexión en UXHUMANO hacia diferentes lugares y esta misma, fue el resultado de la conexión analizada de las metodologías recopiladas y la conexión propuesta en la aproximación metodológica propia.

Por último, el objetivo general de la investigación se planteó para responder la pregunta principal de la misma. Proponer una aproximación metodológica compositiva que aporte diferentes herramientas a la creación escénica danzaria bogotana, teniendo en cuenta el proceso de conexión/diálogo entre intérprete(s) y coreógrafo. Aproximación metodológica propia que se encontró pero que se detalla más adelante en las conclusiones, una aproximación metodológica que busca responder a diferentes necesidades creativas y aporta herramientas tanto a coreógrafos y directores en investigaciones similares a esta como a creaciones donde interese y sea pertinente la búsqueda de nuevos o diferentes tipos de metodología. Sin embargo, para lograr permear la mayor cantidad de personas con esta investigación-creación y aportar todas las herramientas posibles al gremio artístico se piensa que, con la materia del proyecto curricular denominada como proyección de montaje de grado, se pueda desarrollar la respectiva socialización del montaje de grado y se pueda difundir la videodanza en varios espacios académicos de la carrera, al igual que el proceso creativo y los diferentes resultados que se obtuvieron. Además, se piensa que cuando el informe se deposite en su etapa final en el repositorio de la universidad distrital RIUD, lo

puedan encontrar personas con intereses investigativos similares o relacionados. Todo esto con el fin de que la investigación interactúe con el gremio artístico danzario y se ponga a prueba en diferentes espacios y creaciones y así, la aproximación metodológica pueda cumplir su propósito.

Conclusiones y recomendaciones.

Una de las primeras conclusiones que se logró plasmar a partir de toda la investigación realizada, es que, a partir del desarrollo de la videodanza, a partir de uso consciente de todas y cada una de las herramientas recopiladas se logró evidenciar que fue imposible culminar la creación y llegar al objetivo con una sola metodología. Es decir, en el proceso hubo varias y bastantes necesidades creativas, diferentes búsquedas de estados en los intérpretes, diferentes tipos de escenas, diferentes frases y calidades de movimientos, entre otras. Las cuales debían ser respondidas, de forma que desde el coreógrafo y su equipo de trabajo se decidió que se debía actuar desde diferentes métodos para que se dieran diferentes respuestas, porque era esto lo que pedía la organicidad del proceso mismo. No fue algo predeterminado que iba a suceder de esta manera, sino que al interactuar con cada necesidad compositiva se evidenciaron características y detalles diferentes donde fue necesario variar los métodos y la formas de crear para así poder suplir las mismas, así mismo se concluyó que fue necesario combinar y alterar los elementos recopilados para poder responder a las diferentes necesidades creativas que surgían a lo largo del proceso creativo e investigativo.

El autor reconoce casos en los que coreógrafos y directores componen sus obras o piezas coreográficas con base a una sola metodología, donde los resultados son muy buenos según sus participantes y la audiencia, sin embargo, teniendo en cuenta este proceso en específico y el análisis del contraste anteriormente mencionado se podría concluir que en la mayoría - sino es en todas- las creaciones artísticas, así sea que se use una sola herramienta, dicha

herramienta no es un conjunto de reglas metodológicas o pautas específicas estáticas, que no evolucionan, sino todo lo contrario, es una amalgama metodológica que por más delimitada o única que sea, debe estar en constante transformación o hibridación, en el caso que se use varias herramientas al tiempo, para poder responder a las diferentes necesidades que presentan las ideas creativas.

A partir de lo anterior el autor se cuestionó ¿qué metodología podría estar preparada para responder ante todas las necesidades creativas y todas las situaciones que se presentaron, donde las condiciones del ensayo no fueron las mejores y las mismas cambiaban rápidamente? o también ¿cómo director como se puede estar preparado para todo este tipo de situaciones que afectan de alguna forma el ensayo?, a partir de estas interrogantes que nacen del uso consciente de las categorías recopiladas es que se genera la respuesta más importante de esta investigación. Ya que la aproximación metodológica que se quiere proponer es el resultado de todo lo sucedido en el proceso y busca ser la respuesta a estas interrogantes transversales que nacen del análisis metodológico de la relación/conexión entre intérpretes y coreógrafo y recogen gran parte de la problemática a resolver en la investigación

Según esta investigación, la respuesta a estas interrogantes fue que no hay una metodología específica que, en su estado inicial y estático, pueda responder ante todas las situaciones que se puedan presentar, esto a partir del análisis del uso consciente de todos los elementos recopilados en el proceso de creación e investigación de UXHUMANO. Además, se concluye que la aproximación metodológica que se propondrá -respondiendo al objetivo general y a la pregunta central de esta investigación- es un tipo de aproximación metodológica compositiva que el autor denominará como aproximación metodológica orgánica, la cual tiene como finalidad suplir las necesidades creativas de ahora y de futuras investigaciones y creaciones. Surge a partir del análisis del uso consciente de las herramientas

metodológicas recopiladas en las sesiones del proceso creativo de UXHUMANO y, se le agregan ciertos valores centrales permanentes como el objetivo artístico y la organicidad, que permiten plantear esta aproximación metodológica, como una fórmula matemática que se arma de diferentes valores y también como un organismo celular que tienen la capacidad de, dependiendo la necesidad creativa alterarse, transformarse, mantenerse, mutarse, adaptarse, existir y procrear a partir de la interacción con el acto creativo y lo que este necesite particularmente. Dispuesta a transformarse constantemente, se plantea con la capacidad de armarse en otros momentos de estas y otras herramientas que se puedan registrar y analizar de forma consciente, esperando que a partir de esta capacidad pueda escuchar y responder a las diferentes necesidades creativas que se puedan presentar en diferentes investigaciones y creaciones como esta.

No pretende ser un conglomerado de reglas metodológicas estáticas sino por el contrario, se establece como una base aproximada moldeable dispuesta para ser complementada por más investigaciones, metodologías y elementos compositivos en aras de ser útil a la hora de usarse en otros espacios y contextos creativos.

Se recuerda una vez más que la aproximación se plantea para que esté dispuesta a transformarse continuamente entonces se recomienda suponer que esta podría armarse en otros momentos de estas y/o otras herramientas que se puedan recordar o registrar, es decir, en la realización de esta pieza se usó este conjunto específico pero se hubiese podido usar con otros métodos o, si el producto creativo fuera diferente quizás hubiera sido necesario armarse de más o diferentes herramientas metodológicas, manteniendo los valores de objetivo y organicidad de forma permanente. Es aquí donde se espera que la aproximación metodológica orgánica pueda escuchar y responder a las diferentes necesidades creativas que se pueden presentar en diferentes situaciones y creaciones.

Otra conclusión y quizás un agradecimiento abstracto al final de este informe, es que uno de los impactos que se generó con la investigación y creación de la pieza, fue un impacto más que nada personal que se debe registrar en este escrito, es que el autor nunca imaginó el poder que iba a tener la conexión en la colectividad en este proceso, lo valiosa que fue la red de ayuda entre todos los presentes alrededor de esta investigación, la maestra Dora, la familia y los amigos, pero especialmente con el equipo de producción de Ataka colectivo, porque gracias a ellos y a la forma en que transformaron el material físico-práctico fue posible culminar este proyecto. Son ellos quienes tienen el poder de, a partir de una toma, intensificar el valor a trabajar en esa escena, también son quienes transforman todo este material práctico en la creación tecnológica audiovisual final. Así mismo, por las características del proyecto, se enfoca una gran importancia en la etapa de edición y producción, porque como director y coreógrafo, con el equipo de intérpretes se trabaja estrechamente en la realización física y literal de la idea al movimiento a lo largo de varios encuentros, pero es Ataka quien transforma el material hacia la digitalización. Desde la coreografía se dirigió todo el proceso para materializar la idea, pero fueron ellos, quienes dirigieron la tecnología en favor de la idea, aportando desde su conocimiento para conspirar creativamente entre lo que ellos saben y lo que el director/coreógrafo y autor de este informe quería.

Para finalizar, el autor recuerda la semilla creativa de la conexión metodológica creativa con el otro a la hora de crear de donde partió todo y añade que nunca imaginó cuánto espectro investigativo se recopiló para llegar a este punto. Enmarca la importancia que tiene el llegar a este punto de la investigación, porque no hay nada mejor que encontrar ese conocimiento que se veía lejano en un punto y recuerda, que el propósito de la investigación nunca fue solamente satisfacer aquella curiosidad que remueve por dentro de manera constante. Tampoco fue solamente por querer tener las respuestas, el verdadero valor de esta

investigación es qué hacer con estos hallazgos, donde la respuesta se encuentra en ayudar a potenciar el gremio de creadores danzarios y escénicos con todas las herramientas que arrojó esta búsqueda. A partir de esta senda investigativa se obtuvieron diferentes respuestas y así mismo se buscará la forma en que la información pueda ser cercana para todos y el impacto de la investigación se amplifique progresivamente.

Referencias

- Blom Liann. A. y Chaplin T. (1996), *El Acto íntimo De la Coreografía*. (1ra ed.) Instituto Nacional de Bellas Artes. <https://www.ebay.es/itm/393961330843>
- Botelli, M., Machado Barbosa, R. y Machado de Almeida, M. V. (2012) Construir singularidades y colectividad: la creación colectiva en danza, *tramas subjetividad y procesos sociales*, 1(36), 127-152.
<https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/605/602>
- Centro de Escritura Javeriano. (2020). Normas APA, séptima edición. Pontificia Universidad Javeriana, seccional Cali.
<https://www2.javerianacali.edu.co/centro-escritura/recursos/manual-de-normas-apa-septima-edicion#gsc.tab=0%C2%A0>
- Congote Posada, J. (2015). Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín. *Artes La Revista*, 8(15), 60–80.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24019>
- García-Merino J, Urionabarrenetxea S. y Bañales-Mallo A. (2016). Cambios en metodologías docentes y de evaluación: ¿Mejoran el rendimiento del alumnado universitario? *Revista electrónica de investigación educativa*, 1(18), (párr.3, 5 y

53)

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-40412016000300001

Gray C. & Malins J., (1993) Traducido por A. Sancho 2013. Procedimientos / Metodología de Investigación para Artistas y Diseñadores. *Principios y Definiciones: Cinco artículos por el Grupo Europeo de Posgrado*, 1(12), 2-3.

<http://www.carolegray.net/Papers%20PDFs/EPGAD%20Spanish%20translation.pdf>

Lynton Snyder A. (1996), Crear con el movimiento: la danza como proceso de investigación. *Sistema de Información Científica Redalyc Red de revistas científicas de Acceso Abierto*, 1(46), (párr.4,22). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34004609>

Ortiz E. (2018) Entrenamiento y creación, dos instancias que se funden en una sola acción, *Universidad Rioja*, 1, 4-17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6861741>

Real Academia Española. (2021). (s.f) Orgánico

<https://dle.rae.es/org%C3%A1nico#BbotgEv>

Rivas, A. (2022,). Normas APA: La guía definitiva para presentar trabajos escritos.

Guía Normas APA. <https://normasapa.in/>

Rivera Rivera A. (2021), *Aleatoriedad, caos y el azar como parte del proceso de la obra artística visual contemporánea* (tesis de maestría en Artes por la Universidad de Guanajuato). Archivo Digital

https://www.academia.edu/44877640/Aleatoriedad_caos_y_azar_como_parte_del_proceso_de_la_obra_art%C3%ADstica_visual_contempor%C3%A1nea

Anexos:

A. Sistematización de entrevistas

Coreógrafo referente (En orden de entrevistas)	¿Qué se encuentra a partir de la introducción del entrevistado?	Qué desata la Preg. 1: ¿Qué tipos de metodologías suele usar a la hora de crear danza?	Qué desata la Preg. 2: ¿Con qué otros tipos de metodologías se ha encontrado a lo largo de su carrera artística tanto en el rol de intérprete como en el de coreógrafo?	Qué desata la Preg. 3: ¿Cómo ha percibido usted, desde el puesto de intérprete y coreógrafo, esa relación/conexión entre las personas involucradas a lo largo de estas diferentes metodologías que hemos nombrado?	Qué desata la Preg. 4: ¿Cómo se imagina un ideal metodológico teniendo en cuenta la relación con el otro para crear en danza?
<p>Yenzer Pinilla</p> <p>Fecha: 28/02/2021</p> <p>Duración: 11:18 a.m. – 12:05 p.m.</p>	<p>+ “(...) Desde el inicio, nunca hubo como esta relación de ponernos a dividir o aislar [La creación y la interpretación]. Entonces claro, era un ejercicio interesante porque todas las piezas que hacíamos, aqueel que dirigía también estaba bailando. Y nos acostumbramos mucho a este dispositivo, como quien dirigía una pieza específicamente, también estaba dentro de ella y también sentía lo que pasaba al interior, de manera que también tenía otras maneras de comunicarnos qué era y cómo era lo que quería que funcionara la pieza estando adentro, viviendo la pieza.”</p> <p>+“(...)Luego independizándome más adelante, seguí con la idea de seguir trabajando solo. Entonces ahí ya después de cierto tiempo conformé el proyecto escénico hombrebúho, digamos que este tiene como finalidad funcionar a manera de colaboración, pequeños procesos que funcionan con diferentes artistas de la ciudad o de otro país. Eso, generar estos intercambios de saberes intermitentes a partir de la creación, saber desde cómo piensa esa otra persona la creación y cómo a través de lo que yo también pienso podemos generar esos tejidos.”</p>	<p>+ “(...) Y de ellos [Cortocinesis] aprendí esta idea de -o yo me llevé más bien, no es que ellos me la impusieran así directamente- mucho de lo que es el sistema que ellos manejan de entrenamiento, está muy asociado a lo que efectivamente está en sus piezas. Es decir, desde esa construcción específica de cuerpo, relacionada con el piso con el piso móvil y demás. Digamos que esa fue una idea que me lleve muy latente, ya luego cuando la empezamos a desarrollar mucho con el colectivo Carretel que era cómo hacer que el cuerpo se disponga para unas cuestiones específicas o para una construcción de cuerpo o un discurso específico de cuerpo de una obra, digamos el ejemplo más claro que tengo es la obra 4 puntos* en la que tuvimos que empezar a disponer el cuerpo desde un entrenamiento específico que el reconocimiento o la danza contemporánea no nos era suficiente como para abarcar eso que estaba imaginando. Entonces dijimos, nos toca empezar a entrenar de otra manera, nos toca abordar el cuerpo de otro modo desde un entrenamiento más riguroso y nos empezamos a llenar de muchas formas de llegar a ese cuerpo.”</p>	<p>Para este momento de la entrevista. Con las respuestas de la primera pregunta y la contextualización, no fue necesario preguntar al entrevistado por otras metodologías, ya que se había obtenido la información necesaria para esta pregunta.</p> <p>Se continuó con la siguiente pregunta.</p>	<p>+ “(...) Bueno pues digamos que uno en el rol de creador es claro. Pues sobre todo la pregunta está básicamente en uno que quiere de los intérpretes, qué es lo que busca de ellos. En muchos casos he estado en procesos -siendo intérprete- en el que el creador sencillamente dice y uno hace, es muy conductista pero eso también es muy interesante es muy chévere (...), como que uno se adapta inmediatamente a la idea de lo que quiere el creador y eso es muy chévere. Como en otros casos - o como me gusta funcionar un poco a mí y que de hecho también es una tendencia un poquito ahorita en la actualidad, en el campo creativo- es escuchar en cierta medida lo que pasa con los intérpretes o cómo ellos también se dejan enrollar por la idea que uno les está proponiendo. Es cuestión de uno mandar una idea base, en este caso una premisa base y cómo ellos empiezan a desarrollarla e inclusive ellos también proponen nuevas formas de desarrollar esa idea entonces realmente para el intérprete se convierte también en un acto investigativo, intelectual e interesante porque les propone y les invita a que todo el tiempo estén en esa disposición creativa por eso ahora la idea de llamar al intérprete no como ejecutante sino como el intérprete creador, el intérprete que también crea. Me ha llamado la atención mucho trabajar con los intérpretes - si claro lo que usted dice - ese puente de comunicación es mucho más amplio, es mucho más versátil y adaptable, se ramifica hacia más lugares. Es decir, ya no se trata de una sola persona que propone sino de alguien que da una idea pero que el resto efectivamente le da lugar a la idea, la va ampliando y desarrollando.</p>	<p>+ “(...) Uno hace el arte que le gustaría ver. (...) En cuál quisiera estar yo, -hablando de ideales metodológicos- me gustaría arriesgarme hacia el teatro genuino (...) Ya lo he hecho, pero ha sido como muy pequeñas esas intervenciones que he hecho”</p> <p>Al igual que la pregunta Nro. 2, ésta pregunta no desata mayor información específica ni a profundidad.</p>

				<p>Desde el lugar de intérprete es eso, depende mucho de quien esté en el lugar de la dirección como te digo y creo que lo interesante es uno cómo se adapta, como entro a relacionarme con ese director que director que me está dando la oportunidad de proponer entonces cómo ocupo ese lugar o este otro director me está dando únicamente la oportunidad de estar, de ejecutar y hacer a la par de lo que él me diga, eso también es interesante</p> <p>+ “(...) Hay otros momentos en donde el hecho es mucho más horizontal, la actividad es mucho más democrática en el sentido de que tal vez no hay un director sino todos somos al mismo tiempo directores, todos somos simultáneamente intérpretes. Ahí es un poco más de la escucha porque a veces sí hay momentos donde empezamos a defender una idea, pero en este caso hay que dejar que la idea fluya y se transforme porque ya no es una sola cabeza la que toma la decisión final sino somos varios los que estamos ahí tomando decisiones. (...)</p>	
<p>Julián Garcés</p> <p>Fecha: 21/04/2022</p> <p>Duración: 12:10 p.m. – 12:37 p.m.</p>	<p>El entrevistado comenta su trayectoria artística, sus orígenes y las diferentes preguntas e inquietudes que formaron parte de sus inicios y fueron los detonantes que propiciaron su aprendizaje y evolución actual.</p> <p>Sin embargo, en su introducción no se logra encontrar algún tipo de datos que contengan información metodológica o sobre algún tipo de método creativo que directamente implique alguna reacción en los roles, que es lo que se busca en este momento en las entrevistas realizadas.</p>	<p>+ “(...) De Frederick Dixon que es un dramaturgo, he aprendido a basarme en textos y extraer de allí acciones, extraer espacios, colores y situaciones que seguramente no busco llevar directamente a la danza sino casi es buscar representaciones de la manera más clichésuda las acciones, por ejemplo, este es un poema, Salta Antes de Mirar, (lee una parte): aquí tomo un fragmento: “los esfuerzos cavilosos de la masa atareada” masa atareada, la sociedad. Entonces ahí es representar un espacio que muestre un masa atareada por muy clichésuda que sea, después de eso empiezo a metaforizar los enunciados, regularmente no entra la danza directamente.”</p>	<p>Para este momento de la entrevista. Con las respuestas de la primera pregunta y la contextualización, no fue necesario preguntar al entrevistado por otras metodologías, ya que se había obtenido la información necesaria para esta pregunta. Se continuó con la siguiente pregunta.</p>	<p>+” (...) Plantearía esa pregunta si estuviera en un grupo donde nadie tuviera una relación, pues quién va hacer eso, nadie. Siempre hay una interacción, siempre buscas conectar con temas para estar a favor, complementarlo o estar en contra.”</p> <p>La pregunta no detona de la mejor manera y no se encuentra información valiosa</p>	<p>+” (...) Yo, por ejemplo, pienso que me gusta conocer y saber las potencias de la gente digamos. No voy sobre ese discurso de ser un gran bailarín o bailarina. No soy ese tipo de director clásico que va a regañar al intérprete y no considerar que es un ente que tiene un conocimiento que a veces son conocimientos que uno no tiene. Por ejemplo, en la comunidad de las libres, algunas bailaban folclor, otros contemporáneo y por muy jóvenes yo creo en conocer a la gente, a encontrar sus potencias.</p>

<p>Edwin Vargas</p> <p>Fecha: 22/04/2022</p> <p>Duración: 11:50 a.m. – 8:53 p.m. (Entrevista Intermitente)</p>	<p>El entrevistado comenta su trayectoria artística, sus orígenes y las diferentes preguntas e inquietudes que formaron parte de sus inicios y fueron los detonantes que propiciaron su aprendizaje y evolución actual.</p> <p>Sin embargo, en su introducción no se logra encontrar algún tipo de datos que contengan información metodológica o sobre algún tipo de método creativo que directamente implique alguna reacción en los roles, que es lo que se busca en este momento en las entrevistas realizadas.</p>	<p>+“(…) Creo que una de las cosas que me permite a mi tener hallazgos creativos coreográficos dancísticos es precisamente proponer diferentes metodologías cada vez, entonces no tengo siempre la misma metodología, desde el punto de vista cuando abordo una creación y una temática en una creación entonces por ponerte un ejemplo: Un día arrancho desde un texto y desarrollo improvisaciones para ese texto, otro día tomo el mismo texto y los reparto entre los bailarines y les solicito propuestas de creación en relación a eso, otro día agarro ese texto y me imagino las conductas de acción que tiene el texto y empiezo a escribir coreografía con los bailarines entonces cada uno de estos procedimientos genera unos resultados distintos entonces lo que hago cada vez que empiezo una obra construyo una metodología diferente, siempre lo que hago es que a la pieza que voy a empezar a hacer le construyo una metodología a tal punto que creo que el primer hecho de creación que se tiene o al menos que yo tengo, el primer hecho creativo, es la construcción metodológica, (...) siempre defino una metodología, la sigo, la desarrollo y la finalizo y muchas veces la olvido, muchas veces paso a otra metodología y no quisiera profundizar en una, de hecho no me gusta mucho profundizar mucho en la misma metodología, al principio de la carrera si lo hacía y después lo puse en duda, más que olvidar la información lo que hago es recomodarla y buscarle otra dirección y otra manera de buscar. Eso es lo que entiendo por metodología. (..) por supuesto hay algunos patrones que siempre se repiten en la creación de obras: el entrenamiento, la escritura coreográfica, la improvisación, pero nunca aparecen de la misma manera.</p>	<p>+“(…) Yo creo que justamente fue trabajar con otros coreógrafos lo que me permitió de alguna manera fortalecer esta idea de cambiar siempre la ruta metodológica en las creaciones (...) he trabajado como bailarín para muchos coreógrafos y justamente percibiendo sus enormes diferencias de construcción coreográfica es que creo que yo he logrado analizar este aspecto y decir, quizás la cosa es cambiar siempre la metodología porque justamente veía que cada uno de ellos buscaba cosas diferentes y encontraba u obtenía resultados distintos entonces decir: bueno si uno de alguna manera se obliga a, se pone a la tarea de modificar su metodología seguramente encontrará siempre cosas diferentes. (...) Entonces ese es mi rol como bailarín, tener muchos puntos de análisis de mis compañeros y justamente poder de alguna manera debatir o profundizar algunas de sus premisas. Reitero que la cuestión comunitaria de la danza no solo está dada porque nos comuniquemos y nos entendamos como gremio, sino que justamente compartamos esos saberes en el oficio y podamos debatirlos, fortalecerlos, complementarlos.</p>	<p>+“(…) Frente a esta pregunta que me haces yo he experimentado varias cosas, digamos hay algunos casos donde la dirección permite un diálogo súper amplio entre intérpretes, coreógrafos, actores, músicos, diseñadores de iluminación, dramaturgo. A veces cuando el equipo es así de grande y numeroso y los directores permiten tener un diálogo amplio en diferentes partes del proceso. También he tenido otros procesos donde ese diálogo no es tan amplio, donde podría el director estar dirigiendo y los bailarines solo aportamos con pequeñas sugerencias pero no ahondamos entonces lo he experimentado de diferentes maneras.</p> <p>Yo particularmente prefiero abrir el diálogo, prefiero escuchar perspectivas como en los momentos de la creación con todos los artistas involucrados, escucho opiniones, pero no genero decisiones grupales a menos que tengamos una creación colectiva, cuando estoy dirigiendo como tal escucho, género los diálogos, pero las decisiones yo las tomo por lo general, no lo pongo a consideración del equipo artístico. (...). Pero cuando yo dirijo por lo general si hay mucha participación, mucho diálogo, pero yo tomo las decisiones lo que pasa es que yo ahí siento que los diálogos permiten tener perspectivas que uno no observa, los diálogos permiten abrir los diferentes puntos de vista entonces a mi me parece súper funcional.</p>	<p>+“(…)” Frente a esa pregunta, no he pensado en algún tipo de ideal o en la mejor metodología para crear, no creo que exista, además. Me parecería aburrido, creo que ya no me gustaría hacer creación si uso la misma metodología siempre. Justamente lo que la creación me permite es intentar buscar de diferentes maneras cada vez, como lo que me inquieta y me gusta, lo que me interesa y me emociona, meterme a una creación es porque se que lo voy a hacer diferente o por lo menos voy a intentar hacerlo diferente. Por supuesto que uno no puede hacerlo totalmente diferente, eso es imposible pero sí hacer trucos para que pueda cambiar las maneras de proceder entonces una metodología ideal no creo que existe, empezando porque no creo que en el arte quepa esa palabra, no hay metodología ideal, ni obra ideal, ni bailarín ideal, ni coreógrafo ideal, ni técnica ideal yo no creo en eso. Creo que el arte es un asunto de realidades más que de sueños y de ideales entonces no me parece que sea la forma de ver el arte.</p>
--	---	---	--	--	---

<p>Ingrid Londoño</p> <p>Fecha: 17/05/2022</p> <p>Duración: 3:39 p.m. – 4:50 p.m.</p>	<p>La entrevistada comenta su trayectoria artística, sus orígenes y las diferentes preguntas e inquietudes que formaron parte de sus inicios y fueron los detonantes que propiciaron su aprendizaje y evolución actual.</p> <p>Sin embargo, en su introducción no se logra encontrar algún tipo de datos que contengan información metodológica o sobre algún tipo de método creativo que directamente implique alguna reacción en los roles, que es lo que se busca en este momento en las entrevistas realizadas.</p>	<p>+ “(...) De esa misma manera los métodos creativos han estado muy dados a ese lugar <u>inesperado</u> y creo desde allí te puedo hablar de un método creativo que tengo (...) comienzo a mirar estas creaciones y los procesos que hago y allí es donde logro encontrar -sin pensarlo tanto- unas maneras y unas metodologías (...)</p> <p>Como el azar, que es otro lugar que practico mucho, es otro método creativo porque con el azar tengo una serie de juegos y lógicas ya estructuradas donde meto a toda la gente, a todo el equipo y ya tengo una organización para hacer que todos lleguemos a esta idea del azar y a la final, tengo resultados de ahí muy concretos y métodos muy concretos que quizás en ciertos momentos ya dejan de ser al azar. (...)</p> <p>Otro método que suelo usar no solamente la hora de crear sino también a la hora de interpretar, a la hora de ser bailarina es ser yo misma un referente, ósea mi historia, lo que me mueve, mi emoción y estado de este mismo instante para mí siempre ha sido un lugar de donde yo me agarro para interpretar, para crear. Este ha sido uno de los pilares más fuertes en los trabajos (...) inspirarme completamente de mis intérpretes. Ósea ya hay cosas planeadas, pero se cambia la creación totalmente por mis intérpretes. De hecho, hay creaciones que tengo que fueron creadas por el estado de ese momento que todos estábamos viviendo. (...) otro lugar para conducirlos a la interpretación.</p> <p>(...) Más allá que el intérprete estructure todo me permita tomar su esencia y su naturaleza del movimiento como herramienta para el acto coreográfico.</p> <p>(...)Tengo una estructura coreográfica, pero al final también termina siendo una sorpresa.</p>	<p>Se pregunta acerca de metodologías por las que se vio directamente relacionada como intérprete o coreógrafa en el pasado, en busca de algún método que recuerde. Sin embargo, la pregunta no detona de la forma correcta y termina arrojando datos muy similares a los de la introducción, datos que no son muy relevantes para la investigación.</p>	<p>+ “(...) Hay gente que termina detestándome u otra que termina amándome y creo que eso sucede con todos los coreógrafos y con todos los que nos practicamos como formadores, como colegas, etc. Esto en términos generales, -ahora- como una pequeña percepción mía frente a cómo la gente percipiona mi trabajo, te digo que la gente que ha estado en diferentes procesos conmigo, ha estado porque quiere y yo creo que de entrada quizás hayan estado incómodos, pero también dispuestos, entonces ya de entrada ha sido muy chévere porque encuentro una disposición. (...) Cuando yo les planteo a los chicos estos métodos -te digo- ellos entran en caos y yo veo la incomodidad, pero mira que no es una incomodidad que me incomode o los incomode en términos generales, no en términos creativos. Es una incomodidad interpretativa, (...) el acto creativo e interpretativo es un lugar para incomodar. La gente se conflictúa, se incomoda, pero en el camino se van encontrando. Eso es desde la distancia, lo que leo en ellos. (...)”</p>	<p>Sucede de la misma forma sucede con la 2da pregunta donde se desvía hacia un lugar que no compete en la investigación, se torna la entrevista hacia un lugar muy personal y no una búsqueda metodológica dentro de esta historia personal.</p>
---	---	---	--	---	---

Nota. Datos tomados de las entrevistas realizadas a los maestros en el año 2021 y 2022

- B. Montaje de Grado Link YouTube https://youtu.be/myikm_IJXNA
- C. Flyer Estreno UXHUMANO
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=5452112938145385&set=a.1121579757865413>