

HUIDA

DE LA ACCIÓN DE CAMINAR COMO METÁFORA DE VIDA, A LA  
COMPOSICIÓN EN DANZA.

¿Cómo desde la indagación anatómica y simbólica de las características identificadas en un cuerpo al caminar, se puede dar una aproximación a una historia de vida que brinde categorías conceptuales sobre las que se puedan desarrollar herramientas técnicas y teóricas para la composición en danza?

Paula Viviana Aguilar Rodríguez.

Abril de 2018.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Facultad de Artes ASAB.

Proyecto curricular Arte Danzario.

## CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
LOS TRES COMPONENTES DE LA INVESTIGACIÓN .....	4
<b>I. LO INVISIBLE .....</b>	<b>6</b>
I.I. APROXIMACIONES CONCEPTUALES DESDE EL ORDEN EVOLUTIVO. DE LA CUADRUPEDIA A LA BIPEDESTACIÓN Y LOS EFECTOS EN EL DESARROLLO DEL CEREBRO. ....	6
I.II. IDEAS PRELIMINARES EN TORNO A LA ACCIÓN DEL CAMINAR: APROXIMACIONES CONCEPTUALES DESDE EL ORDEN ANATÓMICO A LA NOCIÓN DE CAMINAR. ....	7
I.III. SISTEMA NERVIOSO, PATRÓN CORPORAL, FORMAS DE CAMINAR.....	8
I.IV. CORPOREIDAD Y CORPORALIDAD (RELACIÓN CON LA ACCIÓN DE CAMINAR) .....	9
I.V. CONSIDERACIONES Y REFLEXIONES PRELIMINARES DEL INVESTIGADOR A LA ACCIÓN DE CAMINAR ¿POR QUÉ LA ACCIÓN DE CAMINAR? .....	10
<b>II. LO INCIPIENTE .....</b>	<b>11</b>
II.I. HISTORIA DE VIDA (HERRAMIENTA AUTO-ETNOGRÁFICA) .....	11
II.II. MI HISTORIA DE VIDA .....	12
II.II.I. <i>El Camino de mis Padres, un Camino de Huidas.</i> .....	12
II.II.II. <i>La Infancia. “¿Dónde naciste? ¿de dónde eres?”</i> .....	14
II.II.III. <i>Mi Papá</i> .....	15
II.II.IV. <i>Inicios de la Adolescencia.</i> .....	15
II.II.V. <i>Conocerme y Reconocerme.</i> .....	16
II.II.VI. <i>La Danza, la Academia, y mis Intereses Personales</i> .....	20
II.III. CATEGORIZACIÓN DE LA HISTORIA DE VIDA .....	21
II.III.I. <i>La Huida.</i> .....	21
II.III.II. <i>La Movilidad Periódica y Continua</i> .....	22
II.III.III. <i>Regionalismo.</i> .....	23
II.III.IV. <i>“Salir Adelante”</i> .....	23
II.III.V. <i>Patriarcado.</i> .....	24
<b>III. LO VISIBLE .....</b>	<b>25</b>
III.I. METODOLOGÍA.....	25
III.II. EL PROCESO. ....	28
III.III. LA COMPOSICIÓN Y PUESTA EN ESCENA. ....	28
III.III.I. <i>Diseño del Movimiento.</i> .....	28
III.III.II. <i>El Diseño del Espacio</i> .....	30
III.III.III. <i>El Relato.</i> .....	31
III.III.IV. <i>Vestuario y Escenografía.</i> .....	32
III.IV. SEGUIMIENTO MES A MES .....	33
III.V. CONCLUSIONES .....	48
III.VI. ANÁLISIS DE RESULTADOS.....	50
BREVE RECORRIDO POR EL PROCESO DE CREACIÓN (IDEAS CLAVE) .....	53
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>57</b>

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo establezco una suerte de recorrido que conecta dos de mis inquietudes personales que se fueron alimentando a lo largo de mi carrera universitaria. En primer lugar, está el interés por las características que se observan en un cuerpo a la hora de caminar, pues estando en el estudio diario de mi cuerpo, empiezo a plantear posibles lecturas acerca de las formas en que dichas características pueden estar relacionadas con los aspectos personales de cada sujeto. Primero desde el lado sensible e intuitivo, alimentado por el oficio de la danza, y luego desde la indagación de autores como Pierre Giraud, Wataru Ohashi, y quien soporta en mayor medida el presente trabajo Stanley Kelleman. Estos estudiosos del cuerpo, desde sus disciplinas, han desarrollado trabajos entorno al mundo de significaciones que se generan a partir del cuerpo humano; así mismo, la forma en que un patrón corporal se va construyendo de acuerdo a cada una de sus situaciones particulares a las que se ve enfrentado el individuo a lo largo de su vida, que además están enmarcadas dentro de un contexto que determina una serie de condiciones particulares para cada circunstancia.

Stanley Kelleman en su libro *Anatomía Emocional*, hace una explicación concreta de como los cuerpos van respondiendo a los estímulos de la vida diaria y consecuentemente, como se van instalando dichas situaciones en el cuerpo. Habla de la historia de vida como una suma de acontecimientos que arrojan como resultado una estructura física determinada, en la que lo anatómico-fisiológico, va de forma paralela con el desarrollo psicológico y comportamental. El conjunto de toda esta información que se va inscribiendo en el cuerpo a lo largo de la vida, se convierte en el capital simbólico con el que se cuenta para enfrentarse, presentarse e interactuar en el mundo.

Es así como la historia de vida se presenta como una herramienta clave dentro del proceso investigativo, para analizar y profundizar en aspectos particulares que son reflejo y hacen parte de aspectos generales. Es decir que, así como cada suceso depende de ciertas condiciones según el contexto general, lo que ocurre con un sujeto, corresponde a una realidad de contexto, la relación sujeto-entorno. Además, la historia de vida permite hacer un acercamiento a la teoría desde la propia experiencia; para este caso específico, ha

arrojado elementos claves a tener en cuenta dentro la fase creativa: componentes que se desarrollan a manera de premisas o juegos, ya sea para la exploración o composición del movimiento, el espacio y/o la narrativa de la pieza, que es el fin próximo de esta fase de la investigación. De esta manera, empieza a cobrar significado cada situación puesta en la escena, buscando generar una relación entre el danzante y la pieza, donde independientemente de la forma particular en que cada uno de los intérpretes adopta el contenido de lo que se propone, se busca que sean participantes activos dentro del proceso.

### LOS TRES COMPONENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Siendo una investigación que tiene como objetivo la creación de una puesta en escena, y teniendo en cuenta que busca un soporte en estudios de otros campos del conocimiento, no propiamente el artístico, se hace necesario hacer una división en tres componentes que construyen el proceso. El primero corresponde a información de tipo teórico, segundo el enfoque investigativo y el tercero todo lo que involucra el espacio de creación. Sin embargo, esto hace parte únicamente de una manera de dar claridad acerca de lo que corresponde a cada unidad, es decir, no se trata del orden estricto en que se ha desarrollado el proyecto, ya que a la hora de llevarlo cabo ha sido imposible no trabajar de forma simultánea, pues cada uno de los elementos se van alimentando recíproca y constantemente del otro.

El primer componente corresponde a **lo invisible**, toda la contextualización teórica, conceptual, ideas y nociones preliminares en torno a la acción de caminar. Ser el fragmento “menos visible” no lo hace menos importante, de hecho, es la forma en la que establezco las bases para entrar de manera respetuosa en un terreno que no domino ni en el que quiero profundizar, dada la posición desde la cual abordo la investigación. Si bien este fue el punto de partida del proceso, durante la investigación se requirió volver a retomar y repensar las bases teóricas. Es un marco conceptual, que desde el aspecto teórico me permitió desarrollar algunas premisas para la exploración y composición.

El segundo elemento, **lo incipiente**, se refiere al enfoque investigativo, para este caso la auto-etnografía<sup>1</sup>. Le llamo de esta manera, por ser una etapa que a pesar de que ha ido arrojando categorías claves para el avance del proyecto hacia el espacio de creación, aún está mostrando los primeros atisbos de lo que puede llegar a ser una investigación de largo aliento. Entre otras cosas ha dejado la sensación de que la entrega del resultado de este proceso no es el fin, sino el punto de partida hacia lo que puede ser mi proyecto de vida y mi desarrollo profesional, por tanto, está en un estado permanente de cambio, estudio y análisis. Es una etapa que va más a la par con la tercera, de tal manera que seguirá en constante construcción y deconstrucción. Al tomar como herramienta de investigación la historia de vida, y más específicamente, mi historia de vida, me enfrentó con una situación que me obliga a hacer el ejercicio constante de ir de lo más personal y profundo, a lo más general y externo. Esto implica tener la capacidad de transitar entre el campo de lo sensible a lo reflexivo, y hacer un distanciamiento objetivo para lograr obtener un análisis y sistematización de toda la información que se logra obtener.

El tercer nivel, **lo visible**, se trata de la puesta en escena, y todo lo que está detrás de ella, es decir, no solo la pieza de danza como tal, sino todo el proceso metodológico correspondiente al espacio creativo. Es el espacio donde empiezo a plantear y estructurar estrategias para transmitir a los intérpretes lo hallado en los niveles anteriores, además de la sistematización de los juegos compositivos que encuentro apropiados para esta propuesta escénica específicamente.

---

<sup>1</sup> “La auto-etnografía trabaja para mantener unidas la cultura y al *self* [...] describe un mundo en movimiento y cambio constante entre relato y contexto, entre escritor y lector [...]” (Holman Jones, Manual de Investigación Cualitativa. Pag 265. 2015)

## **I. LO INVISIBLE**

### **I.I. APROXIMACIONES CONCEPTUALES DESDE EL ORDEN EVOLUTIVO. DE LA CUADRUPEDIA A LA BIPEDESTACIÓN Y LOS EFECTOS EN EL DESARROLLO DEL CEREBRO.**

A pesar de haber una gran cantidad de estudios en torno a la evolución del hombre, aún no se ha establecido un consenso acerca de la razón por la cual la especie humana hizo el tránsito de la cuadrupedia (el desplazamiento sobre cuatro extremidades), a la bipedestación (desplazamiento sobre las extremidades inferiores). La hipótesis tradicional afirma que este cambio fue el resultado de la necesidad de manipular herramientas, lo que significó una liberación progresiva de las extremidades superiores para tal fin. Sin embargo, entre tantas nuevas teorías hay quienes atribuyen esta transformación al cambio de terreno, pues al parecer nuestros antepasados homínidos, buscaban asentamiento en espacios que favorecieran, por un lado, labores como la caza requiriendo mayor agilidad, y por otro la búsqueda de alimento, ya que en su mayoría se hallaban en lo alto de los árboles por ende se verían en la necesidad de adoptar la posición vertical, de esta manera trepar y obtener su comida.

La liberación de las extremidades superiores y consecuentemente el desarrollo de la mano prensil, significó el desarrollo de las habilidades cognitivas, pues inicialmente la fabricación de herramientas para la caza, y a la par la elaboración de estrategias para mantenerse a salvo. Dado que la bipedestación no permitía la misma agilidad y rapidez de los depredadores cuadrúpedos, entonces esto, “favoreció el proceso de las funciones cerebrales superiores como el pensamiento, el lenguaje y la conducta emocional (Valdés, Sanchez-Perez, Rabago 2010: 27). Representó también una nueva relación con el entorno, dando pie a aparición de las normas sociales, éticas y morales, de tal manera, que la evolución biológica de la bipedestación esta intrínsecamente relacionada con la evolución sociocultural de la especie humana.

Dentro del proceso de desarrollo motriz de un bebé, hay dos aspectos que se relacionan con lo enunciado anteriormente. En primer lugar, las fases de desplazamiento que va del gateo a la caminata en dos pies, es similar a la evolución de la caminata en la especie humana, de

hecho, los efectos a la estructura ósea del bebe, como la aparición de las curvas de la columna vertebral, (cervical, dorsal, lumbar) son un ejemplo claro de cómo se reorganizó la estructura del hombre a través de los años. En segundo lugar, la realización de actividades de motricidad finas y complejas con las manos, favorece a las habilidades intelectuales del niño, “Los niños que usan mucho los dedos desarrollan el cerebro con más rapidez. Esto es particularmente cierto de los niños que estudian algún instrumento musical que exige destreza de los dedos, como el piano” (Ohashi, Monte 1991: 151). En el orden de las ideas aquí expuestas, desde el orden evolutivo y de desarrollo del ser humano la caminata en dos pies, está íntimamente asociada a la manera en que un individuo entra establece un vínculo con su entorno.

## **I.II. IDEAS PRELIMINARES EN TORNO A LA ACCIÓN DEL CAMINAR: APROXIMACIONES CONCEPTUALES DESDE EL ORDEN ANATÓMICO A LA NOCIÓN DE CAMINAR.**

En su sentido más fundamental caminar es un acto voluntario que se ejecuta con el objetivo de desplazarse, implica un traslado del peso tanto frontal, como lateral. Este segundo surge de la necesidad de liberar el peso de un costado del cuerpo para permitir el avance frontal de la extremidad del costado opuesto, entonces, caminar está compuesto de dos fases, una de apoyo y otra de balance. Un conjunto de fases que se repiten de forma periódica constituyen un ciclo, por tanto, la sucesión de fases que compone la acción de caminar hacen de ella un ciclo. En este orden de ideas adopto la noción de la caminata como un movimiento cíclico de energía, refiriéndome a lo enérgico desde el campo de la física, allí se define uno de los tipos de la energía (E. mecánica), como aquella que estudia los cuerpos en movimiento<sup>2</sup>.

De esta primera definición de la caminata tomo dos elementos, como ítems o premisas dentro de lo que corresponderá al espacio creativo. En primer lugar, la fase de apoyo y balance la cual genera e implica un traslado de peso, y en segundo lugar la periodicidad del

---

<sup>2</sup> [www.definicionabc.com/tecnologia/energia-mecanica](http://www.definicionabc.com/tecnologia/energia-mecanica), 2007

movimiento, la cual se genera en razón al cumplimiento de las dos fases de la acción de caminar.

### **I.III. SISTEMA NERVIOSO, PATRÓN CORPORAL, FORMAS DE CAMINAR.**

El sistema nervioso juega un papel determinante dentro de la construcción del patrón corporal, dado que, gracias a él, la información que ingresa al cuerpo a razón de los estímulos que recibimos del exterior, viajan a la médula espinal y el cerebro, donde se procesa dicha información haciendo un retorno nuevamente al exterior, una respuesta que se evidencia a manera de lo que conocemos como, impulso o reacción de la musculatura externa. Independientemente de su intensidad o que tan visibles puedan llegar a ser, estamos reaccionando a todos estos estímulos. A su vez la médula espinal esta interconectada con los órganos internos, los cuales están asociados a estados emocionales y psíquicos, de modo que dicha respuesta que se envía de regreso al exterior del cuerpo, no solo depende de la acción del cerebro sino del estado en que se encuentren los órganos internos. Estas reacciones musculares se van instalando en el cuerpo como un banco de memorias, que estructuran poco a poco la forma física de cada quien. De acuerdo a esto, ese patrón corporal no solo es un mapa físico sino también emocional y psíquico. Ahora bien, desde esta perspectiva la acción de caminar es la activación de ese patrón corporal, que, si bien es diferente en cada sujeto, significa también una diferencia en la manera en que es accionado. La forma en la que está dispuesta la estructura del cuerpo determina su manera de movilizarse, en ese sentido ¿podríamos deducir que la acción de caminar es un reflejo de un ordenamiento tanto física como mental, producto de una serie de situaciones y vivencias que constituyen a un sujeto?

“La vida construye formas. Estas Formas son parte de un proceso que incluye emociones pensamientos y experiencias dentro de una estructura” (Keleman 1997: 17).



#### **I.IV. CORPOREIDAD Y CORPORALIDAD (RELACIÓN CON LA ACCIÓN DE CAMINAR)**

La información genética que se nos entrega desde el momento de la gestación es el primer capital simbólico con el que se cuenta para enfrentarse a la vida, además de toda una información como herencias emocionales, históricas, psíquicas, que inciden en la manera en que nos desenvolvemos y nos relacionamos con el mundo, en cada una de las situaciones que se nos presenta. Keleman (1997) explica cómo el cuerpo responde a cada uno de los acontecimientos desde la acción pulsátil, con lo que se refiere al trabajo de expansión y contracción sobre el que funcionan todos los órganos que constituyen la estructura humana, esto incluye tanto órganos internos, corazón, pulmones, hígado, etc, como todo el sistema muscular. Explica además que de acuerdo a la frecuencia, intensidad o impacto que dichas situaciones representan para el sujeto estas se instalan en el cuerpo, y de esta manera se va generando un determinado patrón corporal. Es decir que, si por ejemplo una persona se ha visto a menudo en situaciones en las que su cuerpo reacciona con contracciones muy fuertes o expansiones constantes, esto se refleja en determinada zona del cuerpo. Así progresivamente, en la mayoría de los casos, se va desarrollando y evidenciando en la estructura física del sujeto, y simultáneamente en un órgano interno específico, y dado que los órganos están en relación directa con los estados emocionales, se desarrolla también un estado emocional en correspondencia al estado físico. Wataru Ohashi, en su libro *Como leer cuerpo*, despliega toda una información proveniente de la medicina oriental, y resultado también de sus propias investigaciones como terapeuta, acerca de cómo se da esa relación entre los órganos internos y los estados emocionales.

Contamos entonces con un conjunto de características que constituyen nuestro capital físico y simbólico con el que enfrentamos el día a día. Entendiendo corporalidad como el cuerpo físico y corporeidad como el cuerpo simbólico, es posible establecer una relación, la estructura anatómico-fisiológica y las manifestaciones emocionales de cada persona, donde a pesar de hacer una división para ser nombradas son inherentes entre sí, es decir que, en la

acción de caminar, hay una ventana desde la corporalidad hacia la corporeidad. *“la emoción es una respuesta automática y una condición física”* (Ohashi 1995: 21)

#### **I.V. CONSIDERACIONES Y REFLEXIONES PRELIMINARES DEL INVESTIGADOR A LA ACCIÓN DE CAMINAR ¿POR QUÉ LA ACCIÓN DE CAMINAR?**

Desde hace un tiempo empecé a cuestionar la razón por la que escogí la acción de caminar por encima de todas las demás, cual es el motivo de fondo que ha inclinado mi interés hacia ella. En primer lugar, tengo que decir que no la escogí como quien escoge una u otra prenda para vestirse, precisamente porque, así como se escoge una prenda se escoge otra, y en definitiva ninguna es indispensable. Por el contrario, hablar del caminar como eje central de mi investigación responde a una necesidad íntima, propia, y por lo tanto sincera y necesaria. En primer lugar, para entender mis maneras de accionar en la vida, de acuerdo a como se han transformado de acuerdo a la interacción con distintos escenarios, lugares y agentes del camino. El caminar lo expongo como una acción de espacio-tiempo donde, el espacio son todos los escenarios y/o contextos que habitamos a lo largo de la vida, y el tiempo corresponde a nuestro paso por la tierra, el tiempo que habitamos este mundo, caminar es la vida misma. El movimiento permite el cambio, el caminar siendo una postura en movimiento es la posibilidad de cambiar paso a paso nuestra postura, física emocional, mental.

## **II. LO INCIPIENTE**

### **II.I. HISTORIA DE VIDA (HERRAMIENTA AUTO-ETNOGRÁFICA)**

La auto-etnografía como entrada metodológica, busca abordar los aspectos particulares que constituyen mi historia de vida y considero relevantes dentro de la estructuración de mi patrón corporal, en relación a los escenarios sociales en los que están inmersos. La sistematización de los elementos que de aquí emergen es el método por el cual se busca establecer puntos de partida hacia la composición y creación en danza. Además, teniendo en cuenta que, las bases teóricas sobre las que se fundamenta este proyecto provienen de un campo del conocimiento distinto al artístico, se convierte también en la manera de plantear mi punto de vista y mi postura como danzante y estudiante de arte, frente a dichas teorías, para lo que considero necesario hacer un acercamiento desde el análisis de la experiencia vivificada, es decir, es un primer paso para establecer el lugar del arte, desde mi perspectiva personal, frente a la temática central de la investigación.

Como lo menciono previamente (Pág 8), el sistema nervioso autónomo, recibe información externa o aferente, que llega a los sistemas u órganos internos, y de acuerdo a su estado o reacción, una nueva información es transportada al exterior. Esta se manifiesta por medio de reacciones generalmente musculares o simplemente expresadas en la parte visible del cuerpo, por tanto, los estímulos que vienen del exterior, llámese situación, contexto, circunstancia, acontecimiento, etc. Estos quedan inscritos en el cuerpo, de acuerdo a la frecuencia con que el sujeto está enfrentado a dichos sucesos a lo largo de su existencia, como una gota de agua que golpea sobre una roca, el agua no deja una huella notable sobre la roca con el primer impacto, sin embargo, al seguir golpeando repetidamente evidenciará el punto donde ha caído la gota. Siento la roca, el cuerpo del sujeto y la gota de agua las situaciones con que este se enfrenta.

El cuerpo reacciona de manera distinta a cada situación o contexto, esas respuestas físicas van almacenando información en distintas zonas del cuerpo. En la medida en que regularizan esos acontecimientos a lo largo de la vida van generando una transformación del individuo. Aun cuando un sujeto puede vivenciar situaciones similares a otro se debe tener en cuenta la información genética particular. Es decir, el conjunto conformado por la

información genética y la suma de experiencias, es el encargado de la formación y desarrollo de un cuerpo y su patrón corporal determinado, siento esta su manera de presentarse y accionar en cada situación de su vida. Por tanto, al hacer el estudio y sistematización de características de un cuerpo, sería vago focalizarse únicamente en el orden de lo físico, “un síntoma indica características, físicas, psicológicas y espirituales” (Ohashi 1995: 26). Por tanto, considero que la historia de vida, inscrita dentro del enfoque auto-etnográfico otorga información indispensable dentro del análisis de ese patrón corporal que se desplaza, o mejor dicho de esas determinadas características, en este caso, de mi cuerpo al caminar. En ese orden de ideas en el siguiente texto establezco una ruta por distintas circunstancias de espacio-tiempo que constituyeron mi patrón corporal.

## **II.II. MI HISTORIA DE VIDA**

### ***II.II.1. El Camino de mis Padres, un Camino de Huidas***

En 1986, mis padres se van a vivir juntos a una vereda en las afueras de Villavicencio. Mi madre, con 19 años vividos en su gran mayoría en una finca ubicada a una hora de Landázuri Santander, ya la atormentaba la idea de no conseguir un compañero de vida pronto y vivir en soltería por el resto de su vida. Se trataba de una noción concebida dentro del contexto cultural en el que se hallaba inmersa. Así que, habiendo conocido a mi papá por medio de un primo, decide afanosamente marcharse con él, sabiendo en el fondo que aquella decisión no correspondía a un deseo sincero o que le otorgara plena satisfacción. Rápidamente se hacen padres de una niña, Adriana, y al año siguiente nacen dos mellizos, Sergio e Iván. Sobresalía la falta de dinero e información para acudir a métodos anticonceptivos y el constructo mental de mi papá frente a la idea de la planificación como posibilitador de una infidelidad, significaba en el caso de mi mamá una insatisfacción ya que no era resultado de una decisión propia el ser madre tan pronto, a esto sumaba el gusto excesivo de mi padre por el alcohol, que generó en el hogar desde los primeros meses de convivencia un ambiente de violencia y represión.

El aumento veloz en los integrantes de la familia ameritaba un cambio o una movilización de la actividad económica que sostenía el hogar. Afortunadamente se dio gracias a la tía

Berenice, hermana de mi papá, quien hace un viaje a Bogotá, donde gracias a diversas circunstancias conoce el negocio de la óptica, muy generosamente comparte con todos sus hermanos y primos todos los detalles, procedimientos y requerimientos necesarios para que cada quien emprendan su propia empresa. Para ese entonces la demanda de personas dedicadas a este oficio era muy baja por lo que la competencia era poca y el negocio era prometedor, pronto todos mis tíos deciden trasladarse a Bogotá y abren sus propias ópticas. Por su puesto mi pappá no fue la excepción, junto con su familia se va a vivir a un pequeño espacio, con no más de cuatro metros de ancho que supieron adaptar de tal forma que pudieran atender la óptica en la parte externa y vivir en la parte interna. En seguida mi mamá vuelve a quedar en estado de embarazo, pero las condiciones, el mal trato por parte de mi papá, el estado de salud de mi mamá, una serie de factores tanto físicos como emocionales impidieron que ese bebe lograra gestarse normalmente, mamá tuvo un aborto espontáneo que el médico sustento desde la debilidad de su cuerpo y específicamente de su matriz al haber dado a luz hacía poco a dos mellizos - *yo no quería tener más hijos, pero su papá no me dejaba planificar, era muy celoso*- cuenta ella.

Pasaron un poco más de dos años y a pesar de lograr tener una empresa rentable, una óptica ubicada en el centro de la ciudad, la situación económica no era favorable, esto a razón de que los ingresos nunca se administraron de la mejor manera. Siempre frente el menor asomo de una entrada considerable de dinero y tras el afán de cambiar radicalmente y en poco tiempo de estilo de vida, por uno lleno de abundancia y lujo, se invirtió el dinero en un sin número de negocios infructuosos de los cuales no quedaban más que pérdidas. Debido a esto las deudas estuvieron siempre presentes, en muchas ocasiones se llegó a tal punto en que la única opción era cambiar de domicilio. Afortunadamente para mis papás siempre hubo alguien con intención de ayudar. Hacia el año 1991, se presentó la oportunidad de trasladarse a Pasto en el departamento de Nariño. Allí seguirían mis papás trabajando en óptica a modo de brigadas de salud visual durante un año, alejados no solo de las preocupaciones, fruto de los inconvenientes de orden económico, sino de la familia en general pues los mecanismos de comunicación eran escasos. En los primeros meses de su estadía, mi mamá volvió a quedar estado de embarazo, *“ese fue el único año que su papá no me pego, ¡claro! como estaba alejada de todos y de todo”*. Aun tratándose de una situación adversa para mi mamá, pues no contaba con nadie que representara un apoyo

moral, el hecho de no ser maltratada físicamente hizo de ese embarazo el más tranquilo en medio de todo. De modo que el 15 de diciembre de 1992, en Pasto Nariño, nací yo. Haber sido gestada en el único año en que no hubo violencia intrafamiliar, hablando específicamente de mi familia, pudo ser en alguna medida motivo de diferencias en relación a mis hermanos de tipo comportamental, mental e incluso físico, dado que “desde el momento en que hay vida, hay formas, y estas son el resultado de procesos de estructuración que incluyen una información de orden genético, emocional, psicológico y experiencial” (Kelleman, 1997: 22).

### ***II.II.II. La Infancia. “¿Dónde naciste? ¿de dónde eres?”***

Mi papá nacido en el llano y movido por un regionalismo que como a muchos colombianos, lo ha caracterizado siempre, no concibe la idea de tener una hija con un registro civil de Pasto Nariño. A los diez días de nacida emprendemos un viaje de más de veinte horas por carretera, logrando hacer el registro oficial de nacimiento en Villavicencio, Meta. Durante muchos años no supe que responder ante esa pregunta tan habitual como, “¿Dónde naciste? ¿de dónde eres?”, pues me he sentido en la obligación de cubrir el “secreto” de haber nacido en Pasto, parecía un hecho del que debiera apenarme, esto sin la conciencia de que fuese un prejuicio, instalando una idea normalizada de no pertenecer o ser de ningún lado, pensamiento que me acompañó sobre todo en mi etapa infantil y adolescente.

Estando en Villavicencio, vivimos en la finca de mi abuela durante dos años, para luego ir en busca nuevamente tras del progreso económico en Bogotá, en una casa a la que le llamábamos *la casita vieja*. Era una casa con toda la parte de la entrada cubierta por escombros, que para unos niños entre los 2 y 7 años de edad representaba un espacio interesante para jugar. La casa pertenecía a un hermano de mi papá quien atendiendo a nuestra necesidad nos la cedió para ocuparla por un poco más de tres años (“*un poco más de tres años*” fue el periodo de tiempo que durábamos en una casa).

Aun sin una conciencia de las razones que causaban los desplazamientos en mi familia y cumplido nuestro tiempo, llegamos a vivir a un apartamento en la localidad de Fontibón, allí por falta de afinidad con mi hermana opté por jugar fútbol con mis hermanos, pasaba la

mayor parte del tiempo con ellos y sus amigos, lo que sin duda desarrolló en mí comportamientos fuertes y bruscos, relacionados más con un principio masculino.

### ***II.II.III. Mi Papá***

Sé que mi papá siempre persiguió el deseo de que estuviéramos y tuviéramos lo mejor, bajo el imaginario de “lo mejor” que incluye únicamente la obtención de bienes materiales. Sin hacer juicios a su intención de buscar en una situación económica cómoda. Ya que estos imaginarios son producto de las dinámicas sociales, debido a sus estrategias, su modo de accionar, no le fue posible alcanzar esos ideales. Esto generaba en él una sensación de frustración constantemente que se transmitía a su familia, aun cuando deseábamos que cada uno de sus nuevos negocios resultara bien, siempre existió la desesperanza y resignación a priori entre nosotros.

En cuanto a la relación entre mis papás, básicamente se desarrollaba de la misma manera, nunca vimos a mi mamá, tomando alguna postura enérgica o con determinación frente a mi papá. Tanto ella como nosotros experimentábamos constantemente un temor que contenía cualquier impulso, su tono de voz cargada de ira, una mirada con el peso de las adversidades. Su presencia, él generaba una densidad que aplacaba las risas, las sonrisas, las conversaciones, los juegos, cuidábamos cada gesto. En ocasiones las muestras de cariño dejaban la sensación de quien ha colgado con un saco pesado por largo tiempo y finalmente puede descargarlo, aun con cierta tensión instalada en el cuerpo se sentía una ligereza en el ambiente, un suspiro.

### ***II.II.IV. Inicios de la Adolescencia***

Al cabo de tres años, nuevamente el pago del arriendo y otras deudas tenían a mis papás asfixiados, así que nos fuimos de la ciudad. Llegamos a vivir al primer piso de una casa en Sopo, Cundinamarca. No conocía a nadie, y entablar nuevas relaciones siempre me resultó difícil, pero el amplio patio de la nueva casa era suficiente para pasar el tiempo libre, la ausencia durante del día de mis padres y un espacio amplio e iluminado era una mezcla que para mí representaba libertad.

A esa edad, once años, todavía me encantaba el hecho de trastearme, a pesar de ser ya consciente de que las razones estaban sujetas a un orden económico, imaginaba cómo era el

próximo espacio, ya estando allí, me gustaba pensar en que era una nueva oportunidad para, ahora sí, tender mi cama, recoger mi ropa, ser más ordenada, es decir ser y hacer todo lo que no hice ni fui en el lugar anterior. Incluso pensaba una nueva imagen que presentar, pues sin gente que me conociera no había antecedentes, podía ser quien quisiera. Ese cambio de espacios, el traslado constante, representaba para mí una posibilidad de reconfigurarme y replantearme todo el tiempo, a pesar de ser consciente de la situación familiar, mis metas personales eran un aliciente que atenuaba y hacía llevaderas las circunstancias de orden económico.

Como mis papás aún tenían la óptica en Bogotá, pasaban menos tiempo que antes en la casa, pues tenían que salir más temprano y llegar más tarde a causa de la distancia. Sumado a eso mi mamá estaba haciendo una carrera profesional y mi papá simplemente no disfrutaba mucho el hecho de estar en casa, ampliando así mis espacios de ocio y actividades extracurriculares. Allí tuvieron lugar algunas de las transformaciones más importantes en mi desarrollo, a las que como en muchas de las familias colombianas no fue mi mamá o mi papá quienes acompañaron estos procesos sino mi hermana, Adriana quien hizo las veces de mamá cuando tuve alguna duda al respecto. Mi mamá generalmente se veía cansada, poco expresiva con nosotros. Yo sabía que no se trataba de nosotros, siempre estuve lejos de recriminar algo con respecto a nuestra “no cercanía”, aunque solía comparar nuestra relación con lo que podía ver de las relaciones mamá, papá, hijo, de mis compañeros de colegio, yo simplemente hablaba poco de mi casa, cuando por alguna razón ese era el tema de conversación.

#### ***II.II.V. Conocerme y Reconocerme***

Para entonces tenía once años, y empecé a experimentar cierta sensación de independencia, pues un pueblo permite más libertad en el desplazamiento gracias a su dimensión y seguridad en comparación con la ciudad. Esto sumado a que mis papás no estaban en todo el día para supervisar que estuviéramos en casa, porque una cosa era segura, si mi papá estaba nosotros debíamos estar todo el día en casa, por lo menos Adriana y yo, las mujeres. Así que mientras ellos no estuvieran, después del colegio salía a caminar, recorría el pueblo de extremo a extremo, siempre sola, a pesar de tener ya algunas pocas amistades en el



colegio, me generaba algún tipo de placer y ligereza el caminar sin tener que hablar con nadie y tomando todo el tiempo la decisión de que calle recorrer, sin tener ningún destino fijo.

Algunas tardes las dedicaba a los ensayos de la banda marcial del colegio, tocaba la lira, además del gusto que tenía por la música, me gustaba la banda por su parecido con el rigor militar, estar en filas, marchar al mismo paso de los demás. Lo veía impresionante, me sentía respaldada, haciendo parte de un ejército que se hacía sentir por el ritmo de sus pasos marcados con el talón de las botas de cuero blancas, acompañadas con uniforme que para mí era la composición perfecta entre lo femenino y lo masculino, una falda corta, una guerrera y un quepis, además de una postura corporal que se debía sostener para llevar cargada la lira. Posterior me fui interesando por el deporte, intenté practicar varios de ellos sin llegar a alcanzar un nivel considerable a pesar de que no me iba mal, pero para que una práctica de resultado requiere de disciplina, dedicación y algo de impulso o apoyo familiar, y yo no contaba con ninguna; de hecho, al día de hoy, sé que mi papá no tiene el conocimiento, ni mi mamá la memoria de la cantidad de intentos en disciplinas deportivas que hice en el periodo vivido en Sopo.

En ese momento mis tres hermanos estudiaban en un colegio departamental público, y yo en uno privado, pero al momento en que se debió mucho dinero en la pensión hubo que hacer un traslado al mismo colegio de mis hermanos. Una vez más, como con cada cambio de lugar sentí esa oportunidad de “*ser otra persona*”, volver a nacer y ser alguien sin todas esas características por las que había sido señalada en el colegio anterior. Este fue un tema que nunca comenté con nadie ni interno ni externo al círculo familiar. Así que decidí empezar a armar estrategias propias para hacer cambios de conducta, inicialmente no dieron resultados. Sin embargo, mi situación en cuanto a la relaciones en el nuevo colegio fue completamente distinta al anterior, sumado el aumento de la atracción por los chicos, lo que me hizo hacer un esfuerzo muy grande por hacer dichos cambios y que se hiciera evidente eso que deseaba “*ser*”.

Para una niña de entre los doce y trece años una libertad sin direccionamiento u ordenamiento corre el riesgo de conducirla a dar “malos pasos”. En mi caso, dio para llegar a relacionarme con personas de por sí, con muy mala fama entre los habitantes del pueblo,

y yo por no querer ser excluida adopté actitudes con las que no me sentía cómoda. La desazón empezó cuando las mamás de algunas de mis compañeras de colegio empezaron a prohibirles seguir sosteniendo algún tipo de amistad conmigo. Por fortuna el gusto por el deporte y la música me cuidaron de ser derribada, así como llegaron a estar muchos de los jóvenes que conocí en ese entonces.

Debo reconocer el peso de la figura de mis papás. Si bien lo que sentía por mi papá era miedo, eso mismo fue lo que me impidió hacer cosas que iban tener incidencias de mayor gravedad y de las que se iban a terminar enterando mis padres por la voz de algún vecino; pensar en un castigo de mi papá o tan solo un regaño, me hacía temblar y dar pasos atrás. Por otro lado, ya era muy consciente de que la vida de mi mamá era solitaria y muy difícil, como para querer complicarla más. De hecho, esto fue algo así como una premisa entre hermanos, un pacto que nunca estipulamos verbalmente, solo lo sabíamos. De todos modos, no faltaron los rumores que llegaron a oídos de mi mamá; en cuanto a lo que le dijeron, ella no imaginó nada más allá de que se trataba de *“la vecina chismosa”*, sin más ocupación que crear historias para tener algo de qué hablar. Después de eso sentí tal sentimiento de culpa, que intenté realmente dejar de frecuentar esas “amistades”. Aun sí mi fuerza de voluntad no era mi mejor arma, de modo que no pude hacerlo hasta el día en que nos fuimos a vivir a otro lugar, una oportunidad más, brindada por la huida.

Si bien esta época de cambios internos me generó conflictos en cuanto a mi autoimagen y mi autoestima, también fue una época crucial en la que encontré también soportes desde el campo de lo artístico y deportivo. Esto fue una oportunidad más amable de relacionarme con la gente y de sentirme incluida en algún espacio sin hacer demasiado esfuerzo.

En Sopó completamos un total de tres años y medio, y luego regresamos nuevamente a Bogotá, donde llegamos a un apartamento dentro en un conjunto, ubicado en un barrio muy residencial, con un ambiente agradable y tranquilo, una vez allí entré a estudiar a un colegio femenino. Allí descubrí que no era como los colegios femeninos en los que había estado, era uno de los pocos colegios que recibía estudiantes que habían sido rechazadas o expulsadas por rendimiento y/o conducta de otros colegios, dado que había pasado más de un mes de haber iniciado clases en la mayoría de colegios, no fue posible inscribirme en otro lugar.

Siempre al entrar a un colegio nuevo tuve un comportamiento poco sociable, y ya que los cambios eran tan frecuentes no alcanzaba a acoplarme lo suficiente cuando ya tenía que volver a entrar a un espacio nuevo, generando inicialmente un obstáculo para entablar relaciones fácilmente, pero con el paso del tiempo fui adquiriendo la habilidad de acoplarme con mayor agilidad. Al entrar a este colegio, decidí generar un cambio en ese patrón periódico en mi vida, así que un día decidí levantar la mano en clase para hablar, cosa que jamás hacía, cuando me dieron voz estaba tan nerviosa que se bloquearon todas las palabras en mi garganta y no pudieron salir más que un par de frases sin sentido, seguido de algo parecido a un balbuceo. Después de ese intento fallido juré no volver a intentarlo, de esta manera y con la compañía de una sola amiga en el salón, paso mi primer año en este colegio.

Al año siguiente, retomando fuerzas busqué otras maneras de sentirme a gusto en el colegio, no precisamente por el colegio como tal sino porque de alguna manera empecé a identificar una pulsión, una fuerza que me pedía hacerme sentir en el espacio que me encontrara. Fue una época de reconocimiento y redescubrimiento personal, hasta el momento en este tipo de ambientes había aflorando un principio más suave, sutil, débil en la forma en que entraba en los espacios. Ocurrió entonces que desde este momento apareció mi versión más fuerte, imponente, relacionada con el principio masculino, entre tantas cosas que se avivaron en mí la competencia, como en mi papá, fue el motor que me impulsó a tomar partido y lugar en algunos ámbitos, positivo o negativo. Esta ha sido su herencia más grande, una fuerza interna que me obliga a moverme, a intentar las cosas una y otra y a vez, además de encontrar en el reto mismo una posibilidad de generar las transformaciones que deseaba para mi vida.

En esta etapa empezó a cambiar mi autoimagen y posteriormente hacia los 18 años mi autoestima, sobre un reconocimiento de mis cualidades físicas e histriónicas empecé a recrear la idea que tenía de mi misma, reflejándose en la relación con los demás, era mucho más segura, y me sentía más acogida, además de empezar a ser rápidamente reconocida dentro del colegio. Esa confianza propia que adquirí fue como una grieta que se le abrió a una pared de inseguridad que había contenido durante años un ímpetu. Un impulso entre más contenido, se libera con más fuerza por la presión entre la fuerza que impulsa hacia

afuera y el recipiente que hace resistencia. Rápidamente ase de ser una adolescente temerosa, preocupada por si cada paso que daba estaba bien, a actuar con brío, como para alzar la voz por encima de cualquier a quien jamás se me habría ocurrido ni si quiera dirigirle una palabra, ya fuera para enfrentarme o para dirigir y dictar algo.

Ya habían pasado casi 20 años del matrimonio de mis papás, los tiempos eran otros y las campañas por distintos medios de comunicación en contra de la violencia intrafamiliar y los mecanismos de protección entre otras cosas, impulsaron a mi mamá hacer el primer denuncia, mis hermanos y yo por primera vez nos atrevimos a enfrentar a mi papá para defenderla, lo que desembocó en la separación de mis padres. Viviendo mis dos hermanos, mi papá y yo, pudimos confirmar el papel tan importante que cumple la mujer dentro del hogar, el orden, el acogimiento, cualidades sin reconocimiento alguno, que solo se sienten cuando hacen falta.

En cuanto al negocio de la óptica, sin mi mamá, mi papá seguía perseguido por las deudas, no era posible pasar un día entero allí sin recibir la visita de algún cobrador, debido a esto nos pusimos al frente del negocio uno de mis hermanos y yo, sin duda esta experiencia me presentó el peor rostro de lo que significaba trabajar, crecer y tener que asumir responsabilidades. En este caso implicaba lidiar con todas las personas a las que mis papás les debían dinero y lo buscaban todo el día, todos los días; hasta el sol de hoy debo reconocer que la palabra trabajo me genera algo de temor.

La decisión de enfrentar las situaciones es un reto personal que surge tras ver la forma de accionar de mi papá, de evitar y huir frente a toda situación adversa, este es el momento en que a pesar de seguir viviendo con mis padres empiezo a ser un poco más responsable y forjadora de mi propio camino, no persiguiendo aun una meta clara de quien quería ser sino simplemente escapando a lo que definitivamente no quería ser. Esto retos personales, fueron unos de esos primeros pasos en la formación de mi individualidad.

#### ***II.II.VI. La Danza, la Academia, y mis Intereses Personales***

Mi llegada a la danza se dio, gracias una serie de eventos desafortunados para la familia, afortunados para mí, la separación por fin definitiva de mis papás, el fin de la óptica y el escaso dinero, no me permitieron continuar con la carrera de ingeniería que había

empezado hacia un año. Conocí por ese entonces la academia superior de Artes de Bogotá, y ya un poco encantada por la danza y el teatro gracias un par de talleres que tomé esporádicamente, decidí presentarme a la carrera de danza, de ASAB, con la desaprobación total de mi papá y el apoyo incondicional de mi mamá

Al ver cómo, la danza no solo influía en mi desarrollo personal, sino que, además, era un reflejo de todos los aspectos, emocionales, psicológicos, históricos, que me constituyen, quise empezar a buscar la manera de generar estrategias que me permitieran hacer una reconstrucción de mi misma.

Haciendo un paneo general, y hablando desde mí, más que desde mis papás o mi familia, es decir, reconociendo cual ha sido mi propio camino, mi manera de caminar en la vida y el momento en que empecé a tomar las riendas sobre ella, identifico cómo la disolución de mi familia ha contribuido en gran medida a mi consolidación como ser. Primero gracias a la serie de circunstancias en las que no tenía responsabilidad, ni capacidad de decisión y posteriormente a la determinación de huir de mi núcleo familiar, de mis costumbres familiares, de mis orígenes, para correr en busca de mi verdadero ser.

### **II.III. CATEGORIZACIÓN DE LA HISTORIA DE VIDA**

Esta categorización da cuenta de los aspectos de orden social que encierran las situaciones particulares de mi auto-enografía. Permite visibilizar una realidad de contexto que parte de lo micro, lo particular, a lo macro, lo social y que atañe a un grupo poblacional, pues como ya se ha dicho antes, toda situación particular, está enmarcada dentro de un contexto construido por factores de orden económico, político, cultural, geográfico, ideológico, etc.

#### ***II.III.I. La Huida***

Entre las distintas definiciones de huida, o huir, coincide la cualidad afanosa de la acción, “*desplazarse con prisa*”, además está relacionado con la angustia, ansiedad e inquietud, estados que pueden devenir de factores tanto externos, como internos de un sujeto. En indagaciones sobre el término tengo me encuentro con *Desterrados - Crónicas del*

*desarraigo* de Alfredo Molano quien destaca la huida como un adjetivo muy característico de la sociedad colombiana “*En Colombia, la huida está asociada al desalojo, al destierro, al desarraigo por razones políticas, pero con fines económicos... A los campesinos los acusaban los ricos de ser liberales, o conservadores, o comunistas, para expulsarlos de sus tierras y quedarse con ellas...*” (Molano 2001: 19).

En relación a lo anterior y desde una reflexión personal; para nosotros, mi familia, el salir del campo, para ir a la ciudad en busca del desarrollo económico, y además de vender los predios, con la convicción de que es más valioso el dinero que la tierra, es en mi consideración un destierro primero de orden mental, llevado a los hechos y sin vuelta atrás, pues una vez vendidos los lotes nunca se pudieron recuperar.

Sin embargo, en lo que ha transcurrido de la investigación se ha manifestado la otra cara de la moneda, ya que si bien, huir es escapar de algo, también es correr desesperadamente hacia otro lugar, es decir, cuando se huye se tiene a donde ir, así de momento no se conozca a ciencia cierta el punto de llegada.

Esta categoría encierra todas las siguientes, incluso, más que categoría es una característica transversal a los próximos puntos que se van a describir. Además, posee un conjunto de elementos que fueron clave en la construcción de mi patrón corporal, y mi postura mental, estados emocionales y psíquicos, ya que los distintos desplazamientos que se hicieron en mi familia durante tantos años nunca tuvieron un carácter tranquilo, o de pasividad. Siempre, cada desplazamiento estaba acompañado de una angustia, una sensación de estar huyendo, una forma de ser y estar de mi familia en general que he logro identificar en mis estados y en maneras de accionar frente a cada situación.

### ***II.III.II. La Movilidad Periódica y Continua***

Hace referencia a los cambios de vivienda que se realizaban con alta frecuencia. La causa de la primera movilización es la idea preconcebida de que en la ciudad se encuentra la oportunidad de conseguir un desarrollo laboral prospero. Promesa que se cumplía, sin embargo, la constante fueron las deudas, como efecto de la falta de organización económica, además de la situación del autoritarismo donde era imposible opinar o

aconsejar en cuanto al orden en los recursos económicos de la familia. Era el hombre cabeza de hogar el único con la potestad de tomar decisiones en cuanto lo económico. De allí nace el estado de **la huida**, un estado también constante, de escapar al momento que los compromisos económicos no cumplidos se hacían inmanejables.

### ***II.III.III. Regionalismo***

En Colombia existe una tendencia a defender y exaltar el lugar de origen, donde más allá de la conciencia de que somos el resultado de un proceso de mestizaje que nos envuelve a todos como colombianos, está la necesidad, culturalmente inscrita de enunciar el lugar de procedencia como “el mejor” o manifestar su superioridad frente a las otras regiones del país. Este aspecto, tiene su manifestación en mi historia de vida desde el momento en que mi papá, ante la situación de haberse dado mi nacimiento en un territorio que no era el suyo, es decir haber nacido en Pasto siendo él llanero, generó una necesidad de desplazamiento para registrar legalmente mi nacimiento en Villavicencio-Meta. Este desplazamiento afanoso, lo interpreto como otra manifestación de la huida. En ese sentido, huir no es solo el resultado de factores netamente externos, como el económico, esta huida corresponde a la construcción mental sobre la que se elaboraban las acciones de mi papá, sobre unas ideas preconcebidas donde lo incorrecto era tener una hija de una región distinta a la suya, era la huida a perder los arraigos.

### ***II.III.IV. “Salir Adelante”***

La modernidad ha instalado la idea de que el progreso está íntimamente asociado a la obtención de grandes cantidades de dinero, con el objetivo de adquirir bienes de forma permanente. Para quienes tienen hijos, el progreso también representa el ofrecerles una educación superior en instituciones altamente acreditadas, y finalmente el salir del país, porque vivimos en lo que se denominó el tercer mundo. Esto, entre otras cosas hacia parte de los grandes objetivos de mis papás. Tanto mi mamá como mi papá provenían de familias de campo, de tal modo que para ellos era determinante el desplazamiento de la provincia a la ciudad, donde esperaban encontrar mejores fuentes de dinero, pero también estaba

asociado a la forma de accionar o de buscar constantemente esas formas de lograr entradas económicas significativas, lo que los mantenía en un estado de angustia o afán permanente.

### ***II.III.V. Patriarcado***

Una familia, como tantas familias colombianas donde la batuta la lleva el padre, es su voz la primera en tenerse en cuenta cuando hay que tomar una decisión que implicaba a toda la familia. Mi papá era quien determinaba que la solución a las situaciones de orden económico era el desplazamiento a otro lugar. Mi mamá por su puesto, y muchas veces en contra de su voluntad fue su bastón de apoyo en todas sus decisiones, básicamente no tenía más opción. En nuestro caso, también como en muchos otros hogares, el poder estaba logrado desde el miedo que infundía mi papá, tanto en mi mamá como en mis hermanos y yo. Antes de opinar sobre lo que sucediera era mejor asegurarse de que se iba a decir lo que él quería escuchar, pues ese miedo estaba soportado además en actos de violencia. Estamos hablando de un factor que identifiqué claramente en mi comportamiento, en la forma en que reacciono fuera del núcleo familiar a las figuras que representan poder. Hay que reconocer que hoy día la mujer empezando a tomar otro lugar dentro de la estructura social, sin que esto sea propiamente bueno, o malo; sin embargo, prácticas como el servir la cena primero para los hombres, luego para las mujeres, es evidencia de que aún se conserva una mentalidad patriarcal.



### III. LO VISIBLE

Esta última parte la componen todos los elementos que hicieron parte del proceso de creación, en primer lugar, se habla del aspecto metodológico seguido de una descripción sistemática del orden en que se llevaron a cabo las sesiones, paralelo, una serie de reflexiones que brotaron en el camino, y que en muchas ocasiones obligaron a tomar otros rumbos de forma inadvertida, contribuyendo no solo al objetivo específico de la muestra escénica, sino a mi evolución como profesional.

#### III.I. METODOLOGÍA

Establecer una metodología de trabajo concreta y clara ha sido uno de los retos más grandes dentro de este proyecto, ya que la metodología está sujeta a una postura en todos los órdenes. Entender desde que postura inicio, ha implicado la tarea de buscar cada vez más en lo profundo de todo ese tejido, ese entramado de fibras, hueso, carne, experiencias, situaciones, vida, que me constituye. Es así, como el mismo ejercicio de análisis auto-etnográfico fue abriendo caminos, otros rumbos dentro del espacio de creación, y a la par fue develando cual era realmente el motivo de mi inquietud por el tema central de la investigación, *la acción de caminar*.

De tal manera que se hicieron unas planeaciones mes a mes, fue algo así como aventurarse a una selva espesa con un par de herramientas que sirvieran para abrir el paso paulatinamente, un recorrido donde solo alcanzaba a ver los siguientes dos metros, nada más allá, pero con la convicción de que debía estar ahí y asumir la travesía. Esa planeación mensual, estaba encabezada por unos objetivos los cuales se iban evaluando sobre la marcha, lo que permitió proponer constantemente nuevas maneras de abordar las temáticas, técnicas y teóricas, que se abordaban en el momento, para tal fin se planteaban distintos ejercicios de exploración y composición, los cuales se describirán más adelante.

Transmitir los conceptos e ideas a los danzantes con propiedad, exige un trabajo permanente de afianzamiento de la teoría. Del mismo modo se va concretando el objetivo con el proyecto, sin querer decir con esto que no se hubiese hecho el trabajo previo de plantear objetivos mensuales. Se debe tener en cuenta que del texto a la acción –más aún si se trata del espacio creativo– hay todo un camino de transformaciones, donde al ser abordado con un carácter rígido, se corre el riesgo de cerrar la escucha a lo que dicta la investigación misma, corriendo el riesgo de obstruir su flujo. De tal manera que, al haber replanteamientos en el camino, ha habido transformaciones en el objetivo final, en busca del esclarecimiento de dichos objetivos y necesidades del proyecto.

Sin embargo, destaco el hecho de haberme puesto tantísimos interrogantes a resolver acerca de la manera en que estaba llevando el proyecto, lo que me obligó entre otras cosas a afrontar mis asuntos personales, pues generaron un grado de seguridad en tanto que, ha habido un cambio en la manera de asumir el proyecto. Es decir, considero que cada vez me acerco más a la profundidad de él, a ese lugar donde se encuentra nuestra relación íntima, allí donde se encuentra esa razón libre de pretensiones puesto que está más asociado a mi desarrollo como ser, a pesar de que aun este velado por asuntos que no logro entender. Eugenio Barba, en su libro “*Obras escogidas*” Vol II, habla de la *herida* que consciente o inconscientemente está casi siempre en la base de un proceso creativo. Son esas las lesiones se quedan instaladas en el cuerpo para abordarnos en cualquier momento. La *herida* de la que habla Barba, es esa lesión que nos recuerda la razón por la empezamos a hacer este oficio, y no se refiere a las razones circunstanciales únicamente, si no a esa latencia interna que nos impulsa y mantiene de alguna manera la llama encendida. En términos de Barba, mi herida la sabré reconocer en el proceso de acercamiento a la raíz de la temática sobre la que está avanzando el proyecto.

Una de las cosas que más me preocupaba al iniciar el proceso de creación con los danzantes, era la manera en que iba a exponer mi proyecto de tal manera que lográramos entrar en sintonía con el objetivo del proyecto, a raíz de esto opté por la herramienta de sus historias de vida para conversar sobre el tema central de la pieza y lo que hasta el momento había desarrollado en lo teórico. Sin embargo, para este entonces no tenía la plena conciencia de cómo abordar sus relatos de acuerdo a la investigación. Iniciando caí en el

error de suponer que por tratarse de la parte creativa todo lo abordado debía aparecer de alguna manera dentro de los ejercicios de composición, y tratándose de cuatro bailarines resultaba ser un exceso de información para la creación que generaba el riesgo de hacer de la pieza un collage de ideas unidas forzosamente. Creí entonces que había de alguna manera desaprovechado el tiempo invertido en este tipo de ejercicios, y volqué entonces la atención ya no sobre sus historias de vida, sino sobre la observación netamente física de los patrones corporales, soportada en el conocimiento que se ha venido afianzando en la teoría, sobre las lecturas de la estructura corporal. Además, fue un ejercicio que nos permitió seguir reconociendo las particularidades de cada integrante del equipo de trabajo.

La metodología está comprendida por dos partes, una teórica y una práctica, que se han ido desarrollando de forma paralela durante el proceso. Se partió desde el aspecto teórico que consiste en hacer una introducción a los intérpretes hacia las bases teóricas sobre las que se construye el proyecto, esta etapa se desarrolló a manera de exposición y conversaciones grupales.

Los temas tratados en esta primera parte, son las indagaciones en torno a la acción de caminar, desde la explicación anatómica, pasando por el orden de lo evolutivo, hasta llegar a los factores que inciden en el desarrollo de la estructura corporal y en consecuencia la forma de caminar, referente al sistema nervioso autónomo, su relación estrecha tanto con la historia de vida, como su derivación en el patrón corporal. En consecuencia se desarrolló una actividad que consiste en invitar a los intérpretes a hacer un recuento corto de sus historias de vida con el fin de escoger elementos que consideren claves en el desarrollo de su estructura corporal, no se busca la misma elaboración en extensión ni profundidad de la auto-etnografía, el objetivo es, por un lado que cada uno de los intérpretes comprendan desde su propia vivificación cual es el lugar de la teoría dentro del proyecto, y de esta manera introducirlos de manera consiente y participativa en el desarrollo del espacio de creación.

## **III.II. EL PROCESO**

El proceso metodológico no es únicamente una descripción acerca de el orden en que se llevaron a cabo las sesiones de entrenamiento y ensayos para la construcción de la pieza, ya que si bien, es importante escoger un punto de partida y esbozar un mapa de ruta, lo que ocurre al interior del proceso creativo no está escrito, es fundamental por lo tanto estar flexible y presto para reencaminarse constantemente, preparado para que sea el mismo proceso el que decida que vías tomar.

Es un proceso de encuentros y desencuentros donde esos desencuentros más que errores son una suerte de tamiz que van depurando y afinando paulatinamente las estrategias empleadas, para transmitir a los intérpretes-danzantes, el material teórico enlazados a mis intereses particulares en cuanto a la composición, los cuales también han ido evolucionando de la mano con los componentes de la investigación, es decir lo teórico y lo práctico.

## **III.III. LA COMPOSICIÓN Y PUESTA EN ESCENA**

### ***III.III.I. Diseño del Movimiento***

En este punto veo indispensable aclarar la procedencia en cuanto a la formación corporal, más específicamente desde el campo de la danza, de los intérpretes, pues el diseño de movimiento no surge de un solo cuerpo, la construcción de movimiento ha sido un trabajo constante de consensos donde absolutamente todos los intérpretes participan, y donde mi función es tomar decisiones a fin de dar un ordenamiento en función de lo que se estaba buscando. Tres de los cuatro intérpretes son estudiantes de los últimos semestres de la Facultad de Artes ASAB, del proyecto curricular Arte Danzario, y uno de ellos es estudiante de décimo semestre de Matemática pura, de la Universidad Nacional de Colombia.

De manera aleatoria los cuatro intérpretes nos hemos encontrado en la agrupación Cámara de Danza Comunidad, fundada y dirigida por el Maestro, José Luis Tahua Garcés, coreógrafo, investigador y pedagogo, con quien me encuentro en el año 2015 para sumarme a sus propósitos y búsquedas en pro de la construcción de la danza. De modo que lo que corresponde al diseño de movimiento tiene una característica particular generada a partir del nuestro entrenamiento permanente dentro de Cámara de Danza, puesta a la disposición de las exploraciones particulares del proyecto.

En este orden de ideas, con “diseño de movimiento” me refiero específicamente a la búsqueda de unas características técnicas que se evidencian en la pieza, hacia donde se va a dirigir el entrenamiento físico, buscando soportar dichas características en un concepto coherente con la inquietud principal del proyecto de investigación. De acuerdo a esto se tomará como herramienta *el caminar*, desde donde se hace análisis de elementos que emergen principalmente de la descripción física, y biomecánica, la cual presento en las páginas iniciales del proyecto.

#### **Elementos que componen la acción de caminar:**

- Dos fases: apoyo y balance generando un traslado del peso.
- Es un movimiento continuo y cíclico.

A su vez, estos elementos o temas enunciados requieren un estudio y unas tareas a desarrollar que permitan entrar a la práctica:

#### **Tareas:**

- Desarrollar la conciencia de la forma en que se traslada el peso al caminar.
- Reconocer los dispositivos con los que me desplazo y con los que se desplaza el otro. ¿Qué parte del cuerpo es la que conduce?
- Buscar desde el mismo traslado del peso apoyos en otras zonas del cuerpo.
- Que implica caminar con alguien, junto a alguien y en un espacio determinado.
- Objetivos al caminar, ¿hacia dónde voy?

### ***III.III.II. El Diseño del Espacio: Cambio Constante***

Denomino así esta categoría en relación a los cambios físicos de espacio que he hecho a lo largo de la vida y que especifico en el escrito auto-etnográfico (Pág. 13), acompañe con la palabra *constante*, a razón de que, en términos de dinámica general en los recorridos de mi existencia, se presentaron dichos cambios de manera permanente, incluso cumpliendo casi el mismo período de tiempo en cada espacio, dándole un carácter cíclico.

Hago un análisis desde dos aspectos de esta categoría, inicialmente de las causas, lo que fomenta ese movimiento, de allí nace la que viene a ser posteriormente la categoría eje, “*la huida*” el número razones por las que se puede generar un tránsito son infinitas pero en este caso particular, cada traslado de espacio correspondió a la necesidad de escapar, generalmente se trataba a una responsabilidad adquirida frente a la que se veía en determinado momento la imposibilidad de responder, por tanto la única opción era huir. El segundo aspecto son los efectos, producto de esa *Huida*, a lo que debo apuntar en principio que, el cambio constante en los primeros años, no me permitía estabilizarme ni plegarme a los nuevos espacios, dado el corto tiempo que se comprendía entre un cambio y otro, con el pasar de los años empezaron a generar una capacidad de acoplamiento mucho más ágil a los nuevos contextos además de una flexibilización que permitía una aceptación, adaptación y apropiación pronta de los nuevos escenarios, encontrando en el cambio un gusto muy especial, y sobre todo una oportunidad de empezar de nuevo, con el “vaso vacío” para tornar nuevamente a llenarlo de todo eso que se quería llegar a *ser*, sin antecedentes por decirlo de alguna manera.

En cuanto a la puesta en escena, planteé inicialmente unas premisas, juegos o problemas que, en la tarea de resolverlas inviten al danzante a movilizarse constantemente por el espacio. Dichas premisas, están ancladas a una relación, bien sea con puntos en el espacio, o con los otros danzantes. Además de esto, propuse algunos aspectos en relación al cambio constante que se estudiaran en la sala de entrenamiento, que si bien no se llegan a constituir como elementos que se evidencien dentro de la pieza, serán parte del entrenamiento de los danzantes:

- Capacidad de cambiar de dirección, agilidad.
- Cambios súbitos en las dinámicas corporales. (Ej. de veloz a contenido, de fluido a estacato, etc.)
- Los cambios son el resultado de una necesidad. ¿Qué puede generarle al bailarín necesidad de hacer cambios constantes? (juegos y premisas)
- Cambios que llegan en momentos menos esperados. (juegos y premisas)
- Cambios en los tiempos.
- Cambios súbitos de estados.
- Cambios progresivos de estado.

### ***III.III.III. El relato***

Con relato, no me refiero precisamente a una narración lineal, ni aristotélica, me refiero a una situación en la que se pone al danzante, el subtexto que, a pesar de no ser identificado por el espectador con exactitud, deje evidenciar un compromiso del danzante con lo que está ocurriendo en la escena, que parte principalmente con una comprensión de lo que lo que se quiere narrar. Para lo que se retoma lo que se convirtió en el tema central del proyecto, ***la huida***.

Como lo menciono anteriormente, esta categoría surge del estudio que hago por medio de mi historia de vida, de las características que emergen de mi forma de caminar tanto física como en la vida, la huida recobra matices de acuerdo a las distintas etapas de mi crecimiento y evolución. Si bien en los primeros años, se está sujeto a las dinámicas de los padres, se toman actitudes, formas, generalmente de manera inconsciente que corresponden principalmente, y en mi caso particular a la dinámica sobre la que se movían mis padres la resumo en el verbo huir.

En las etapas posteriores tomando como elemento a desarrollar ***la huida***, el objetivo es buscar los mecanismos para poner al danzante, más que en la representación, en una situación corporal de lo que significa escapar contemplando todas las variables que esto pueda presentar, de esta manera se busca imprimirle a la ejecución de movimiento corporal y del espacio, un objetivo o conflicto dentro de la escena.

Del mismo modo, se contemplan una serie de elementos inicialmente que se estudiarán dentro del proceso y en su ejecución, se analiza su efectividad o ineficacia con los objetivos.

Como lo sigo anteriormente, en cuanto los efectos de esa huida, vale anotar la subcategoría *desequilibrio*, tema en el que no se ahonda demasiado en el proceso considerándolo un tema extenso de trabajar teórica y corporalmente, más sin embargo no sobra nombrarlo. En cuanto a la historia de vida, los desequilibrios eran emocionales, desespero, ansiedad, además de llegar a un punto en el que descubrí la falta de una estructura mental concreta, con vacíos en las bases de mi construcción como persona. Los desequilibrios también eran producto de una pulsión interna que no se sabía cómo canalizar, una fuerza heredada de mi papá.

#### ***III.III.IV. Vestuario y Escenografía***

Para la elección del diseño del vestuario, se tuvo en cuenta más las características técnicas, como la movilidad de espalda, brazos, y las suspensiones en el caso de las piernas. Es importante tener en cuenta que dichas características técnicas aparecen como resultado del proceso mismo. Por ejemplo: Las suspensiones y los traslados de peso, son producto de la exploración de las fases de apoyo y balance de la caminata.

En cuanto a la escenografía, no se depende de ningún elemento exterior al cuerpo, sin embargo, está planteado generar espacios en colaboración del diseño de luces. El hecho de estar desprovistos de escenografía, corresponde al proceso. La elección de un elemento para escena nos invitaba a reflexionar sobre el carácter propio de la pieza; hicimos entonces un recuento de la manera en que se había dado el proceso, llegando a la conclusión de que siempre se partió del cuerpo para las exploraciones tanto de movimiento como de imagen. Además, pensando este proyecto como un ejercicio académico -lo cual no invalida el carácter profesional al que se espera llegar- se concluyó, que respondía a un estudio, expresar netamente desde el cuerpo.



### III.IV. SEGUIMIENTO MES A MES

#### **JUNIO**

##### **Objetivos:**

- Presentar y socializar a los danzantes, el trabajo desarrollado con respecto al soporte teórico del proyecto.
- Desarrollar exploraciones en torno a los ejes temáticos que ha hecho emergencia en el estudio de la historia de vida; a la huida, y el movimiento continuo, (este último dirigido al diseño en el espacio)
- Hacer gran énfasis en el entrenamiento desde trabajos específicos de, conciencia de los apoyos, movilidad de columna vertebral, (ondulaciones, expansiones y contracciones) además de entrenamiento general de fortalecimiento y optimización de capacidad cardiovascular.

##### **Ejercicios Planteados:**

- Se realizaron sesiones de socialización en torno al material teórico desarrollado hasta este momento, de donde devinieron los ejes temáticos sobre los que se desarrollarían posteriormente los primeros ejercicios de exploración, dentro del espacio creativo.
- Sesiones enfocadas al reconocimiento de los integrantes, se realizaron charlas abiertas en torno a relatos personales, direccionados a aquellas situaciones de vida que desde una consideración subjetiva habían sido determinantes dentro de la formación personal de cada uno, esto anclado tanto al soporte teórico y enfoque investigativo, como a una necesidad de generar poco a poco y no solo desde el espacio de lo práctico, una atmosfera grupal. Además, se hacen observaciones de las características físicas de los integrantes también a modo de reconocimiento del otro.
- Entrenamientos dirigidos a la concienciación de los apoyos de los pies, con ejercicios de caminatas en distintas velocidades y frases de movimiento partiendo de esta premisa.

- Ejercicios de escucha grupal, en conjunto con juegos de atención, y acción reacción con respecto al otro con el objetivo de trabajar la *alerta percepción*.
- Juegos a partir de pautas, objetivos individuales en relación al otro, ejemplo: *a) debe estar siempre cerca a b. b) debe estar siempre lejos de a y cerca a c. c) debe estar en medio de a y b.* esto con el objetivo de generar una movilización del espacio anclada a una necesidad de los intérpretes de llevar a cabo su premisa.

### **Anotaciones y Reflexiones:**

- En cuanto a los ejercicios de reconocimiento se hace importante esclarecer que el objetivo de estos no es precisamente tomar elementos de forma literal de sus relatos para puesta en escena, solo se usa como herramienta para el reconocimiento grupal.
- En general hay una serie de interrogantes constantes tanto por parte de los intérpretes como propias, acerca de un horizonte claro, sin embargo siendo el primer mes y a pesar de partir de un previo estudio desde la parte teórica, el enfrentarse al espacio creativo, es enfrentarse a una realidad para que solo se puede estar de algún modo preparado desde el hacer y después de un largo periodo de experiencia, además en la materialización de las ideas es donde se observa que de lo ideado es realmente posible, y como se dan una serie de transformaciones que no se tienen previstas, de tal manera que a pesar de existir una preocupación en cuanto a la canalización, se considera importante no forzar ni acelerar el proceso, sin embargo es indispensable continuar con las interrogantes constantes por parte de todos los que integramos el proceso pues o se puede convertir de ningún modo en un escudo para evitar el deber y el compromiso adquirido con el ejercicio.

### **JULIO**

#### **Objetivos:**

- Continuar con el entrenamiento sobre las bases planteadas en el mes pasado.
- Buscar herramientas que se puedan emplear en exploraciones buscando el estado de Huida.
- Trabajar desde distintos mecanismos que permitan generar diseños en el espacio que produzcan una sensación del movimiento continuo y cíclico.

- Hacer búsqueda y selección de forma conjunta de los soportes sonoros.
- Empezar a generar esquemas coreográficos que emerjan de las exploraciones.

### **Ejercicios Planteados:**

- A partir de un ejercicio de observación entre los danzantes, sobre la forma de caminar, los mecanismos que emplea generalmente, la forma en que se acentúa el peso, entre otras cosas, se hizo un ejercicio de proponer para cada uno un soporte sonoro desde una interpretación subjetiva, arrojando así algunas posibilidades para el soporte sonoro de la pieza.
- Se propusieron juegos de pautas espaciales, de los que posteriormente se fijaron algunas estructuras de diseño en el espacio.
- Juegos enfocados a generar el estado de la huida, como competencias, persecuciones pautadas. De aquí también surgen algunos cortos esquemas coreográficos.
- Las sesiones siguen teniendo un enfoque especial en el entrenamiento, esto con el objetivo de generar un estado de cuerpo grupal, es decir una serie de características técnicas que se evidencien en “un cuerpo” colectivo.
- Se realizaron conversaciones en torno a la forma en que se instalan las memorias e el cuerpo, a través de los movimientos de expansión y contracción mediante los que funcionan todos los órganos del cuerpo humano, en el cuerpo, esto soportado en Kelleman y el libro abordado, Anatomía Emocional. Dichas conversaciones se realizaron generalmente al momento de finalizar las sesiones.

### **Anotaciones y Reflexiones:**

- Habiendo establecido algunos esquemas coreográficos se hace evidente sobre todo una falencia de orden técnico, se ha hecho gran énfasis en el trabajo de pies dejando de lado la activación de los brazos, por tanto, se hace necesario replantear la forma en que se están anunciando y direccionando las exploraciones, además de la importancia del rigor y la exigencia a la hora de ejecutar pues la falta de precisión no permite evidenciar claramente ninguna propuesta.

- Una de las dificultades a las que me enfrento, se convierte en un elemento que le brinda riqueza al proyecto y es la multiplicidad de formas en que se puede interpretar una misma premisa. Es una dificultad en tanto que, si existe la tendencia de ir en la búsqueda de ideales demasiado marcados y preestablecidos, se va a chocar de frente con la realidad de que estos no se cumplirán. Se hace necesario entonces acompañar la planeación de cada sesión de la apertura a la posibilidad de que se tomen nuevos rumbos durante la marcha. Además de la capacidad de reaccionar frente a las nuevas propuestas y poderlas encaminar en el rumbo de la investigación pues entregarse del todo a la gran cantidad de propuestas puede difuminar el objetivo.

## **AGOSTO**

### **Objetivos:**

- Trabajar en el diseño de movimiento de la primera estructura en pro de ajustar y ampliar la primera estructura coreográfica generada el mes anterior.
- Trabajar en las caminatas: intención, actitud, posturas, manejo del peso.
- Trabajar en la competencia: ¿cómo generar un estado de competencia de tal manera que no sea una imitación de la situación de competir?
- Activación de la mirada: agregar golpes de mirada, tensión desde la mirada, intención en la mirada, hablar con la mirada, relacionarnos al interior del grupo a partir de la mirada.

### **Ejercicios Planteados:**

- Se dedican sesiones al afianzamiento de la estructura, de forma paralela se van replanteando una a una, las partes que la componen y desde las propuestas de los danzantes se amplían algunos segmentos y otros se eliminan. Descubriendo así, sobre todo, una falencia en la activación de brazos que nos lleva a agregar códigos específicos allí.

- Se proponen juegos, donde hay objetivos supuestos dentro de la escena y cada danzante debe ir a resolver el suyo, cambiando constantemente de objetivo lo que le imprime intención al desplazamiento.
- Desde diálogos y reflexiones donde cuestionamos entre nosotros mismos la forma en la que nos estamos desplazando, retomando apartes del desarrollo teórico, y discutiendo sobre como asumimos la entrada a la escena, nuestra relación con la pieza, con el otro entre otros detalles, son elementos que tienen toda una incidencia en la forma en que nos caminamos dentro del escenario.
- En tanto el manejo del peso, es un factor que hace evidente la importancia del entrenamiento consciente, tener un cuerpo preparado para resolver incluso una acción tan cotidiana como la de caminar, pero esta vez dentro de la escena.
- Generar juegos donde la competencia es real, no fingida, juegos básicos muy comunes entre los niños como “congelados<sup>3</sup>”, “basurita<sup>4</sup>”, junto con otros creados específicamente para este proceso.
- Se realizan distintas actividades dirigidas a la activación de la mirada, como observar un punto en el espacio por un tiempo prolongado, escoger puntos en el espacio y dirigirse a ellos, tener una idea en mente y transmitirla sin la palabra o mejor dicho solo con la mirada, cuidando no llegar a imitaciones.
- Estructura de estacatos
- Prueba de imágenes, inicio, lentitud (pruebas)

### **Anotaciones y Reflexiones:**

- La importancia del componente pedagógico dentro del proceso. Que información estoy entregando, como lo hago, a quienes, como recibo y tomo sus distintos modos de apropiar la información que se les es entregada, sus reflexiones y las más entornos a estas últimas, sus cuestionamientos. En tanto una exigencia, como asumo la responsabilidad que he decidido enfrentar y en esa medida me exijo para entregar

---

<sup>3</sup> Congelados: Juego que reúne un grupo de personas, donde una de ellas tiene el objetivo de alcanzar a las otras personas quienes deben evitar que esto se logre, una vez alcanzado el cuerpo de alguien esta persona debe permanecer completamente quieta hasta ser alcanzado nuevamente por otro de sus compañeros.

<sup>4</sup> Basurita: Juego de persecución, alguien tiene el objetivo de alcanzar a los compañeros quienes corren con el objetivo de no ser alcanzados, al lograr alcanzar a alguien esta persona debe unirse al objetivo de perseguir, aumentando así poco a poco la cantidad de personas que persiguen y reduciendo la cantidad de personas que huyen.

información cada vez más nutrida, que se esté en constante desarrollo, y que sea clara. Por otro lado, veo importante mantener un rigor en general, pero, aún más al momento de construir y repasar los esquemas coreográficos, buscar estrategias para trabajar según las particularidades de cada intérprete y desde ahí poder ser cada vez más rigurosa.

- La importancia del juego: El juego ha sido una herramienta que permite entrenar la escucha grupal, la atención del otro, y la acción reacción además de que exige mantener una actitud y trae consigo una intención tanto grupal como individual. Dependiendo del tipo de juegos propuesto se ha podido evidenciar el factor de la huida dentro del juego, y gracias a las distintas formas de resolver las premisas, que ofrecen cada uno de los intérpretes, se ha generado todo un listado de posibilidades sobre las cuales se puede desarrollar la huida, dentro de la composición.
- En tanto la dramaturgia, empiezan a surgir algunas preguntas por parte de los intérpretes principalmente
- Tanto empiezan a generarse más preguntas sobre el carácter y la intención en relación a lo teórico de cada cosa que se está montando.
- La tensión se ha convertido en un punto clave e incluso necesario para la pieza.

## **SEPTIEMBRE**

### **Objetivos:**

- Esclarecer los objetivos dentro de la escena para cada uno de los danzantes. ¿Cómo generar una intención genuina?
- Reforzar el trabajo de centro, como herramientas para hacer de la caminata una acción que escape de lo netamente cotidiano, tras la acción escénica.
- Trabajar más estabilidad en los apoyos, y precisión en los desplazamientos.
- Retomar trabajo de espalda, ondulaciones, contracciones, expansiones,
- Proponer ejercicios de escucha.

### **Ejercicios Planteados:**

- En relación a los objetivos relacionados con el entrenamiento físico, se enfocó generalmente la primera parte de las sesiones a la práctica de dichos elementos para logra un afianzamiento que se evidenciara a lo largo de la pieza:
- Fortalecimiento y conciencia del centro: Ejercicios isométricos, posturas bajas sostenida, desplazamientos con motor de movimiento centro.
- Movilidad de espalda: Pequeñas frases de movimiento usando como motor distintas zonas de la espalda, enfatizando en la diferenciación entre movilizar uno u otro segmento del dorso.
- Apoyos y desplazamientos: Haciendo uso del ejercicio de trasladar peso no solo entre un pie y otro, sino entre distintas zonas de los pies. A partir de la búsqueda de una conciencia en la forma en que se deposita el peso, se realizan desplazamientos en distintos niveles, velocidades, y tipos de apoyo.
- Además, haciendo uso de la dinámica interna como herramienta para proporcionarle un carácter al movimiento, se dedica una sesión a probar de qué manera este tipo de cualidad puede transformar o favorecer la intención del movimiento.
- Se proponen sesiones para la observación de las partituras individuales de cada danzante, y posteriormente conversar acerca de las múltiples lecturas que suscitan estas frases de movimiento, esto tras la inquietud sobre que es aquello que estamos transmitiendo, y con qué intención ejecutamos un movimiento.

### **Anotaciones y Reflexiones:**

- El concepto del juego se retoma como un dispositivo determinante. El juego, relacionado con la espontaneidad y las acciones no premeditadas, se convierte en este caso en una herramienta para proporcionar intenciones que no estén impuestas.
- Para la construcción de unos objetivos individuales se hace necesario la claridad de un súper-objetivo de la pieza en general, esto deviene del trabajo teórico, y sobre todo el auto-etnográfico. Desde el inicio del proyecto ha existido una petición por parte de los danzantes quienes ven indispensable que yo ahonde más en el análisis auto-etnográfico, sin embargo, de mi parte siempre ha existido una resistencia a exponerme y en este punto del proceso me enfrento

con una situación que se deber resolver pensando ya no solo en mí, sino en el desarrollo de la pieza en general.

- Se hace evidente la importancia de enunciar el proceso creativo como un espacio epistémico, más aún si se expone como investigación, es decir partir del hecho de que, a pesar de que existe un punto de partida, una pregunta eje, la multiplicidad de aprendizajes que se abre sesión a sesión es imprevisible. Además, conforme con esto, se aleja la ansiedad que trae la idea de estar en la obligación de saber exactamente qué es lo que va a pasar, pues finalmente, esto en muchas ocasiones ha impedido el flujo de la creación, pretender tener siempre el control de la situación.

## **OCTUBRE**

### **Objetivos:**

- Consolidar y tejer con el material construido hasta el momento.
- Presentación para el encuentro cuerpo abierto en Tunja.
- Arrojar propuestas de soportes sonoros buscar la conexión de los danzantes con este, y de este con la pieza.
- Durante la construcción, emerge la inquietud sobre la metáfora dentro de la pieza, es decir como el movimiento danzado puede hacer alusión a algunos de los temas que surgen en el nivel teórico. Lo que se convierte en un objetivo o tarea a desarrollar.
- Hacer correcciones sobre las observaciones después de la muestra.

### **Ejercicios Planteados:**

- Para este mes dado que tenemos programada una primera muestra general del proyecto, y en consecuencia con las reflexiones que arrojó el mes anterior (la necesidad de no crear más archivos de movimiento independientes), se da inicio



a una etapa de concentrar los materiales y dar forma al esquema general de la pieza.

- Se hace una organización del material, y un orden tentativo entre ellos. Esto en conjunto con los danzantes.
- Escuchar soportes sonoros conversar sobre lo que suscitan. Y hace propuestas sobre las imágenes que genera la música.

### **Anotaciones y Reflexiones:**

- Hasta la fecha se han concretado una serie de ejercicios coreográficos, enfocados en mayor medida al diseño del espacio. Por lo tanto, se hace preciso enfocar el trabajo en afinar la ejecución de las partituras ya creadas para su organización en función de una gran partitura la pieza, recordando que los dos ejes estructurales son “la huida” y “el cambio constante”.
- En cuanto a lo metafórico se conversa alrededor del tema, y se elaboran un par de propuestas en relación a esto, sin embargo, el resultado aun deja muchas dudas sobre si realmente cumple con el objetivo, y como cumplir con los objetivos sin tener que recurrir a la representación.
- Desde el inicio del proyecto me he hecho una pregunta que en este punto del proceso me interpela aún más, incluso se puede decir que no me deja más opción que enfrentarla y solucionarla, se trata de la manera de poner a disposición del trabajo creativo, algo que sea producto de lo más profundo de mi ser. Existiendo el riesgo constante de transitar entre dos extremos donde no he podido mediar, el exponerme demasiado, y no exponer nada dejando que el movimiento y el ejercicio de limpieza y coreografía plano, sean quienes resuelvan toda la pieza. En este momento he preferido transitar en el terreno más cómodo para mí, el que prácticamente no me exige desentrañar nada en profundidad. Sin embargo, lo que empieza a resultar es una serie de ejercicios hilados que para mi concepto aún carecen de verdad.
- Como cualquier ser vivo, la creación requiere de alimento constante para mantenerse con vida, ¿Qué la alimenta? La teoría, la reflexión, las conversaciones, materiales de apoyo videos, textos etc. Por lo tanto, se ha visto

una falencia en la forma que se ha alimentado, por lo que propone ampliar los espacios de discusión entre los danzantes sobre los objetivos de la pieza.

- Sobre las correcciones que se hicieron posterior a la muestra, se evidencia un exceso de control tanto en el movimiento como en la propuesta en general, no se dan espacios al juego, y falta claridad en las intenciones. Agrupo todas estas observaciones bajo la situación antes planteada sobre una dificultad de abrir un aspecto de mí que al quizá le temo.

**Nota:** Hacia el final de mes, tuve un viaje que implico para el proceso por un periodo de quince días.

## **NOVIEMBRE**

### **Objetivos:**

- Este mes se dedicó básicamente a la organización del material, depurar archivos, y tomar decisiones sobre las correcciones hechas en la última muestra:
- Es indispensable trabajar en la caminata como un hecho escénico, la caminata cotidiana sobre la escena resta credibilidad de lo que se está haciendo.
- La rigurosidad en los detalles apuestas coreográficas se pierden por falta de precisión.
- No hay conexión entre la individualidad y el grupo. Trabajar en la claridad de lo que cada uno “cree” que está haciendo, ejecutando.
- Hay mucho control en general, mucha tensión.
- Siempre estamos todos juntos, falta dinamismo.
- No es claro de que se alimenta cada movimiento
- Puede haber elementos más sorprendidos.
- Se acordó una última fecha de muestra para los últimos días de diciembre.

### **Ejercicios Planteados:**

- Posterior a la muestra y retroalimentación, nos reunimos, conversando sobre el tiempo que contamos para la próxima muestra, y la manera en que se abordaran las correcciones.
- Se hizo un trabajo largo de tomar parte por parte de la pieza, preguntarnos sobre el sentido que tenía para nosotros su ejecución, y en esa medida ir eliminando y transformando lo que fuese necesario.
- De la mano con lo anterior, se dio más dinamismo al diseño del espacio, esto con respecto a la observación de estar siempre juntos en escena. Este recurso, se había planteado al inicio del proceso, se trataba de un deseo personal, de generar una imagen, pero como lo dije anteriormente, el mismo proceso, y las correcciones de los danzantes, han develado esos aspectos que hacían parte más de una obstinación que de una necesidad real de la pieza. Por tanto, la acción concreta fue suprimir esta idea, y dar paso a entradas y salidas del escenario.

#### **Anotaciones y Reflexiones:**

- Vale la pena preguntarse para quien se está haciendo esta construcción. Es decir, el objetivo final realmente es su muestra para la Universidad, o se trata solo del primer paso para lo que es mi proyecto de vida, la respuesta. Alejarse de la idea de que es un “producto” para estudiantes y maestros, abre la perspectiva, y me quita el cinturón de seguridad con respecto a, podría llamar, prejuicios. Es apropiarme totalmente del proyecto, de que se trata de una exploración genuina, que parte de una necesidad real y profunda de mí, como profesional en danza, darle cabida a la duda es solo una pérdida de tiempo.

#### **DICIEMBRE**

##### **Objetivos:**

- Estamos en un punto donde se podría presentar la pieza, ya hay una estructura planteada, vestuario, música. Sin embargo, el objetivo de este mes es el más difícil. Se busca dejar todo al cuerpo nada a la representación, la pieza cuenta con varios fragmentos que están a punto de pasar o ya pasaron la línea entre la intensión y la representación.

- Los objetivos de cada quien al caminar. ¿hacia dónde me dirijo? ¿Qué genera una intención tanto en el cuerpo como en la mirada?

#### **Acciones:**

- Aparece nuevamente esta pregunta, ya planteada en el mes de septiembre, dado que la forma en que se dio solución a esa interrogante, se encontraba rozando la línea de la representación “teatral”, sin embargo aparece una apuesta más concreta sincera, por parte de todo el equipo de trabajo; absolutamente todo lo que tiene que ver con intención se buscará resolverlo desde el cuerpo, los estados reales del cuerpo, donde va a jugar un papel muy importante ya que es allí donde de momento hemos encontrado herramientas para la generación de estados y “gestos” genuinos, recurriendo netamente al entrenamiento físico, e indicaciones desde términos de cualidades de movimiento.

#### **Anotaciones y Reflexiones:**

- Si bien, siempre he tenido mis dudas e inseguridades sobre si debía o no arriesgarme a hacerlo, la salida de una de las integrantes, tras los argumentos de sentir prematuro el hecho de la creación, me interpela profundamente y me cuestiona sobre mi postura dentro del oficio de la danza, y sobre ese impulso que me llevo a tomar la decisión realizar un ejercicio creativo, sin embargo, tras un largo tiempo de cavilaciones y reflexiones, en primer lugar, asumo el hecho como una situación necesaria y muy importante dentro del proceso, y posterior reconozco que la construcción coreográfica siempre ha sido un interés sincero y considero que este proyecto dejara unos puntos de partida solidos sobre los cuales empezar a desarrollar mi trabajo en este orden.

### **ENERO**

#### **Objetivos:**

- Los ensayos de este mes están destinados en primero lugar a recordar toda la estructura, dada la pausa de fin de año.

- Se busca en cada ensayo el replanteamiento de algún fragmento de la pieza, es decir estar en evolución constantemente.

### **Ejercicios Planteados:**

- El primer ensayo estuvo destinado a conversar acerca de la últimas correcciones y observaciones recibidas. Se socializaron entre los danzantes, y se propuso hacer una división de las sesiones entre cada uno con el fin de que cada uno estuviese a cargo de una sesión, esto se hace en la medida que cada uno de los integrantes se encuentra más familiarizado y apropiado de la pieza.
- En todos los ensayos ha ocurrido algún cambio, sobre todo se han hecho modificaciones al diseño de movimiento, pero también se han hecho nuevas propuestas de diseño de espacio y en la estructura general, de tal manera que fuese más clara la intención general de la puesta en escena.

### **Anotaciones y Reflexiones:**

- Si bien antes ya se había nombrado la decisión de resolver todas las situaciones netamente desde el cuerpo, el trabajo no había dejado de recurrir a herramientas representativas, pues tomar la decisión es el primer paso, pero saber llevarla realmente a cabo requiere de paciencia, y estrategias, para entre otras cosas no rendirse en el intento. En este mismo sentido considero que la decisión de recurrir puramente al cuerpo ya no solo es la determinación, sino que a este punto ya lo enuncio con la convicción de que hace parte de mi postura frente al oficio.

### **FEBRERO - MARZO**

#### **Objetivos:**

El proceso de estos dos meses, más que de orden técnico, o práctico, aunque nunca dejó de estar presente, estaba conducido hacia el aspecto reflexivo y teórico. La estructura general de la pieza ya estaba dada, casi que se podía presentar en cualquier momento el ejercicio, sin embargo, si se hubiese hecho una muestra cada fin de semana, se presenciarían piezas disimiles, en la mayoría de casos con bastantes distancias entre ellas. Nunca dejamos de cuestionar y reformar momentos. De hecho, estaba planteada la fecha de estreno el mes de

febrero, sin embargo, los asuntos de gestión de espacios y otros fueron las causas de los aplazamientos. Por esta razón no había unos objetivos específicamente planteados, sin embargo, siempre se trabajó en función de la consolidación de la idea.

Se realizaron algunas mesas de trabajo en torno a las siguientes preguntas:

- ¿Qué ha aportado el proceso para cada uno de nosotros como danzantes?
- ¿Qué relación he establecido con cada momento de la pieza?

### **Anotaciones y Reflexiones:**

Con respecto a las preguntas anteriores, hay un lugar común, este proceso nos ha permitido entrarnos como grupo reconocer nuestras cualidades no solo desde el orden físico, identificar los roles que cumplimos dentro del grupo desde nuestra individualidad. Ana María menciona la manera en que se ha transformado su participación dentro en un proceso de creación, pues en otros momentos ha sido un asunto de responder con lo netamente necesario, en esta ocasión dado que el proceso partió de un reconocimiento de la propia estructura física, se sintió con las herramientas para hacer propuestas de movimiento provenientes de un sentir propio. Por otro lado, Juan habla de cómo este proceso lo ha llevado a cuestionamientos en primer lugar sobre el lugar de la danza en su vida, dado que para él este oficio no era en principio su elección de vida profesional, pues se encuentra con que la danza es en sí misma todo un estudio, que permite el desarrollo de nuevos conocimientos. Pilar encuentra en este espacio nuevas maneras de estudiar el movimiento, y de relacionarse con los otros, ya que, si bien nuestro punto principal de encuentro es Cámara de Danza, este espacio tiene otro carácter y por lo tanto otras exigencias, que no es que disten de las de Cámara de hecho las fortalecen, pero desde otro lugar donde debemos entrar a lidiar con nuestros egos, entre otras tantas cosas.

Por mi parte este proceso me enfrento con una parte de mí que desde lo personal debía resolver para mi desarrollo como profesional, en un sentido similar a lo que menciona Pilar de la relación con el otro, considero que un aspecto que tuve que trabajar de manera casi obligada fue la escucha y la flexibilidad, que, si bien suena objetivos muy personales, tiene toda una incidencia en el ejercicio profesional de la danza. La creación que se transforma de manera permanente no puede estar soportada en una rigidez que raye como la tozudez,

(los edificios más estables son los más flexibles) la extrema rigidez solo puede llevar a la destrucción de una estructura.

Otra de las reflexiones que surgen es en torno a diferencia entre descubrir e investigar ya que, si bien investigar permite un descubrimiento de algo, el hecho de que se convierta en un descubrimiento tiene que ver con la manera en que se toma este descubrimiento y no solo se usa para la escena, sino que se estudia (se cuestiona, se profundiza, se replantea etc.). De esto aclaro que siendo reflexiones no tienen la pretensión de ser impuestas a manera de teorías, pero si ser tomadas como puntos de partida para continuar con este u otros procesos de creación-investigación.

## III.V. CONCLUSIONES

### **En Relación a la Huida**

Aun cuando se toma solo la huida como eje central, el mismo proceso creativo exige ir a sus vertientes, o símiles, para encontrar otras perspectivas desde las cuales abordar el mismo tema. Además, encontrar mi relación personal con la huida, asunto que evité por largo rato, fue fundamental para poder transmitir a los danzantes la idea, no precisamente para que se entienda, sino para que se sienta.

Fue el mismo espacio creativo el que me ayudó a encontrar lo que significa la huida para mí. La huida ha sido mi modo de caminar en la vida, siendo en un principio “víctima” de ella, pero luego tomándola como herramienta para escapar a eso que ya no quería ser. El huir continuo –como movimiento que permite el cambio– fue lo que permitió al ser que quería reconfigurarse constantemente, sobrepasar el peso de las costumbres familiares.

Huir no es solo alejarse de un lugar, desde el punto de vista contrario, también es correr hacia un objetivo. Huía y huyo para encontrar la mejor versión de mi ser, ese que sin olvidar qué lo constituye no está abandonado en sus raíces, un ser que no niega sus contextos, pero quiere caminar libremente en él, sin apegos ni ataduras de ningún orden.

### **En Relación al Proceso de Creación**

No puedo evitar pensar, de qué manera se está construyendo hoy día en la danza, porque de un tiempo para acá las construcciones escénicas se producen de manera tan veloz y masiva que no puedo evitar dudar de sus contenidos. Por supuesto cada proceso es distinto, para algunos resulta muy sencillo entregarse al cien por cien, de manera desmedida dejando ver un desborde de efusiones y emociones en la escena, otros tantos sencillamente tienen un amplísimo bagaje en la creación. Pero sin duda estamos ante un fenómeno de la época, producciones artísticas. Me pregunto ¿qué tan cierto puede llegar a ser para este caso que la cantidad va en desmedro de la calidad? y en el afán de producción ¿a qué hora los “artistas” nos damos el tiempo de ir hacia sí? Una de las claridades que me deja el proceso es que el camino hacia sí mismo es el más pedregoso, enmarañado y pleno de atajos engañosos.



Quizá haga falta aclarar que soy consciente de que es una perspectiva que se puede tomar como muy personal. Habrá quienes refuten estas preguntas bajo el argumento de que no hay una sola forma de hacer, que no se trata calificar la creación, etc.

El regalo más grande que deja este proyecto para mi desarrollo profesional, es una postura, es la claridad de que no concibo una construcción para la danza donde quienes participan no se dan a la tarea de desentrañarse, porque desentrañarse es desentrañar al ser, y desentrañar el ser es descubrir de que está hecha nuestra sociedad, es reconocernos, asumir y amar lo que se es, nuestros legados, porque todos somos seres resultado de un contexto, resultado de una serie de situaciones de espacio tiempo que nos constituyen. En nuestras innumerables individualidades existen macros, es decir lugares comunes, circunstancias que nos envuelven y nos atañe a todos como sociedad.

En ese sentido cuando el artista decide hablar de *él* habla también de *ellos*, ¿Qué quiere decir esto? Que tiene una responsabilidad con los agentes participantes de su contexto, la escena debe estar hecha para algo más que exaltar los egos. El danzante tiene esa oportunidad de rozar las fibras del espectador sin pronunciar una sola palabra, pero debe saber antes como se entretejieron sus propias fibras, labor incansable.

### III.VI. ANÁLISIS DE RESULTADOS

Este análisis de resultado se realiza a partir del conversatorio planteado al finalizar cada función donde se evalúa, la relación de las intervenciones con el tema, la capacidad de cada uno de nosotros para responder las preguntas e inquietudes de los asistentes, lo cual demuestra un dominio del tema y relación individual con el proceso creativo. Los primeros tres conversatorios se desarrollaron bajo la dinámica de una breve explicación de la idea, seguida de preguntas por parte de los espectadores. En el último conversatorio, decidimos cambiar la dinámica, y dejar que fuese el público el primero en hablar y así, partiendo de sus intervenciones hacer aclaraciones o aportes desde la idea y el estudio que soporta el ejercicio mostrado.

Algunas intervenciones y preguntas de los espectadores.

- ¿Cómo se dio el proceso metodológico?
- ¿Cómo se llevó a cabo la participación de los danzantes dentro de la pieza?
- ¿Cómo se realizó la música?
- ¿Porque el color del vestuario?
- ¿Sobre qué categorías específicas de la historia de vida se hizo la construcción?
- ¿Porque no se usan objetos o escenografía?
- ¿Está pensada la respiración en función del objetivo de la pieza?
- ¿Se buscaba ilustrar situaciones específicas?
- ¿Qué relación hay con la colectividad? ¿El desestructurarse y reestructurarse?
- ¿Cómo se pasó de la construcción de la individualidad a la construcción grupal del movimiento?

La transcripción de las respuestas sería como remitirnos a las paginas anteriores de este texto. Como aspecto a favor, cada uno de los danzantes tuvo una participación oportuna y coherente con lo que se preguntaba, además, fue un momento en que el pude ver más claramente la manera en que la teoría los había atravesado a cada uno de ellos. Como punto en contra, hubo en un par de preguntas un afán de responder aun cuando sabíamos que no teníamos la respuesta, ante esto generamos una reacción de defender la idea a toda costa,

cuando considero que es más tranquilo y coherente aceptar que no sabíamos cómo responder a todas a preguntas, también esto hace parte del proceso.

Dentro de uno de los conversatorios se conversa sobre la importancia de llevar a cabo charlas alrededor de los procesos de creación de la universidad. Esto acompaña reflexiones que surgieron dentro del grupo sobre la velocidad con la que se construyen hoy día obras de danza (como lo menciono en la página 57), lo cual no negamos de ninguna manera, ya que de algún modo corresponde también a un tiempo histórico que estamos viviendo, sin embargo, empieza a haber una postura por parte de nosotros como grupo frente a esa creación masificada. Resulta grato para mi encontrarme en el camino con personas que al igual que yo quieran marcha a otro ritmo, caminar lento construyendo paso a paso la danza.

El conversatorio reafirmó la idea que se tenía al interior del grupo, que lo presentado no era una obra en sí, sino el resultado de un estudio de un tema, en función de la danza. Aun así, se hace necesario reconocer que la misma rigurosidad del estudio fue la misma que mantuvo el ejercicio siempre como ejercicio, en torno a esto conversamos con el grupo sobre la importancia para nosotros de arriesgar, dejarle la creación a la intuición no solo a la razón, salir de la práctica juiciosa y dejar que actúe nuestro impulso, ese mismo que nos llevó un día a la tomar la decisión de estudiar danza, ya que, tratándose de este contexto tomar esta decisión es un poco como lanzarse al vacío esperando que en la caída ocurra algo que nos salve la vida, y aun así disfrutar cada segundo del descenso.

Pese a esto y con un poco de insatisfacción, como supongo que será siempre, me tranquiliza el hecho de haber dado tan solo corto paso y no un gran salto, caminando lento se llega más lejos, por lo menos ahora siento que puedo marchar sobre esta convicción.

Como parte del análisis también se recoge en el siguiente párrafo comentarios por parte de los danzantes que hicieron parte de la propuesta, cabe aclarar que estas últimas conversaciones están atravesadas o influenciadas por algunos comentarios y retroalimentaciones de algunos de los espectadores, esto nos permitió deslocalizar nuestra mirada hacia el proceso, pues estando todos inmersos 100% en la creación, cuesta un poco tomar una posición objetiva.

Se reitera acerca del hecho de ser un ejercicio juicioso, de limpieza del movimiento, se podría decir que el tiempo que se dedicó a esto, restó tiempo a un trabajo de la intención del movimiento, creación de imágenes, o que faltaron estrategias para navegar constantemente entre un asunto y otro, además de un temor a arriesgarse como lo menciono anteriormente. Además, resulta una inquietud ¿Cuál es la diferencia entre la investigación del cuerpo y la investigación de la escena? ¿En qué momento y como pueden ir avanzando a la par?

El proceso permitió un crecimiento tanto como equipo de trabajo como en el aspecto individual. Así, surge el cuestionamiento respecto a lo que es asumir la dirección siendo, además, intérprete partícipe de todo el proceso creativo. Se emplea bastante hoy día la figura de creación colectiva, sin embargo, este ejercicio no se crea bajo este orden, pues responde a mi necesidad particular. Aun así, hablar de dirección/directora, me resulta un poco prematuro. La dirección implica un trabajo en muchos y diferentes órdenes, una postura frente al campo de la danza y como individuo, uno de los aspectos es el orden pedagógico de la dirección, es decir, reconocer a cada uno de quienes hacen parte del equipo, identificar sus características, saber que pueden aportar y como el proceso puede aportarles a ellos, saber reconocer, saber redescubrir a las personas requiere todo un trabajo. Sin nombrar, por supuesto, otra serie de aspectos que estoy segura hacen parte de la dirección, pero aun no logro dimensionar.

## **BREVE RECORRIDO POR EL PROCESO DE CREACIÓN (IDEAS CLAVE)**

La metodología está sujeta a una postura del individuo.

- Estudiarse, reconocerse, aceptarse y afrontarse. Ir a la raíz de sí mismo, lo que me constituye.
- La relación íntima con el proyecto.
- Una postura de vida es una postura en la danza.

Afianzamiento de la teoría.

- Afianzar para transmitir
- Afianzar para navegar sin ahogarse.
- Cuestionarse para afianzar

De qué manera iba a involucrar a los danzantes con las bases teóricas del proyecto.

- Conversaciones sobre sus historias de vida.
- Reconocimiento de sus estructuras físicas.

El proceso: Camino de re-direccionamientos constantes.

- Errores = Tamiz de depuración.
- Errores = Abandono de ideas, temor a persistir en ellas.
- Prevención, tras no tener el control de la situación.
- Reconocer que se está en el error como primer paso para llegar a un acierto.

Diseño de movimiento.

- No se parte de la nada, somos una agrupación, hay un trabajo específico previo.
- Dos componentes base, fase apoyo, fase de balance, genera un traslado del peso.
- Distinción entre el rigor, muy necesario, y la rigidez que no permite el flujo.
- La acción de caminar
  - o ¿Cómo me desplazo?
  - o ¿Cuáles son mis motores?
  - o ¿Que implica caminar con alguien?

- ¿hacia dónde me dirijo?

Diseño del espacio- Huida – escapar de un espacio determinado.

- Es cíclico.
- Requiere agilidad: Huir- llegar- adaptarse- huir.
- Huir como posibilitador de cambio. Nuevo espacio nueva vida.

El relato.

- Huida.
- En primer lugar, sujeta la decisión de otros, luego como mecanismo para alejarse de lo que ya no se quiere ser.
- Huir como situación corporal.
- Implica una atención permanente

Mes a mes.

- Junio.
  - Exposición del proyecto a los danzantes.
  - Énfasis al entrenamiento.
  - Exploraciones sobre las bases de apoyo y balance.
  - Empiezan a desdibujarse las perspectivas idealizadas.
- Julio.
  - La claridad y el modo en que se enuncia una premisa es determinante en el resultado.
  - Enfrentarse a la multiplicidad de propuestas exige más de ese afianzamiento para mantener el rumbo.
- Agosto.
  - La actitud y veracidad que posee el juego.
  - La creación requiere un trabajo pedagógico.
  - Saber con quién estoy, reconocerlos y tener en cuenta sus maneras de recepción de la información.

- Septiembre
  - Con un esclarecimiento de los objetivos de la pieza se marca un punto de encuentro entre las propuestas de cada uno de los danzantes.
  - Características técnicas
    - Movilidad de espalda, ondulaciones, expansiones contracciones.
    - La movilidad de espalda en relación con la animalidad.
    - La movilidad de pies, traslados de peso.
  - El espacio de creación es un espacio epistémico.
- Octubre
  - Primera apuesta de estructura general.
  - Ordenar los archivos hacia una narrativa.
  - ¿Qué es lo más profundo de mi que está a la disposición del proyecto?
  - Rosando las líneas entre el movimiento como metáfora de, y la representación.
- Noviembre.
  - Primera muestra general.
  - ¿Para quién se construye? ¿En relación a quien o que trabajos?
  - Ampliar el espectro de visión.
  - Aprendiendo a caminar despacio.
    - La duración no puede ir en desmedro de la calidad.
- Diciembre.
  - Rupturas que abren las miradas.
  - Un quiebre que me obliga a cuestionarme profundamente.
  - Este proyecto es el punto de partida para lo que será mi desarrollo profesional fuera de la academia.
- Enero
  - A portas de la muestra final todavía todo puede cambiar.
  - Cuestionamientos y replanteamientos en cada sesión.
- Febrero – marzo
  - ¿Qué ha aportado el proceso para cada uno de nosotros como danzantes?
  - ¿Qué relación he establecido con cada momento de la pieza?

- Abril
  - Muestra y conversatorio.
  - Un punto de partida para la construcción de la danza.



## BIBLIOGRAFÍA

- Stanley Keleman -1997 - *Anatomía Emocional* - Editorial Desclée De Brouwers, S.A.
- Wataru Ohashi con Tom Monte - 1991 - *Como leer el cuerpo* - Editorial Urano.
- Alfredo Molano – 2001 – *Desterrados, crónicas del desarraigo* - El áncora editores.
- Noback, Charles -1916- *El sistema Nervioso* - Editorial Interamericana McGraw 1988.
- Mead George Herbert – 1968- *Espíritu, persona y sociedad*- Buenos Aires. Editorial Paidós.
- Uriz Peman, María Jesús -1993- España - *Personalidad socialización y comunicación, el pensamiento de George Herbert Mead* - ediciones Libertarias.