

**Título: Investigaciones corporales, La Matía.**

**Autora: Vivian Lucia Staaden Mejía**

**Universidad Distrital Francisco José de Caldas**

**Facultad de Artes ASAB**

**Proyecto Curricular Arte Danzario.**

**Bogotá**

**2017**

**Investigaciones corporales, *La Matía***

**Vivian Lucia Staaden Mejía**

**Universidad Distrital Francisco José de Caldas**

**Directora**

**Dorys Helena Orjuela Parrado**

**Magister en Educación**

**Facultad de Artes ASAB**

**Proyecto Curricular Arte Danzario**

**Bogotá**

**2017**

**Tabla de contenido**

<b>Título: Investigaciones corporales, La Matía.....</b>	<b>1</b>
<b>Autora: Vivian Lucia Staaden Mejía.....</b>	<b>1</b>
<b>Objetivos de la propuesta interpretativa .....</b>	<b>5</b>
<b>Metodología o procedimientos de la propuesta interpretativa. ....</b>	<b>6</b>
<b>Descripción de cada uno de los resultados alcanzados en el desarrollo de la propuesta interpretativa. ....</b>	<b>9</b>
<b>Análisis de resultados, productos, alcances e impactos del trabajo de grado, de acuerdo con la propuesta de interpretación. ....</b>	<b>20</b>
<b>Evaluación y cumplimiento de los objetivos de la propuesta interpretativa. ....</b>	<b>25</b>
<b>Conclusiones y recomendaciones.....</b>	<b>29</b>
<b>Referentes Bibliográficos.....</b>	<b>30</b>

**Tabla de ilustraciones.**

Ilustración 1 Venus con manzana (1805) Bertel Thorvaldsen .....	13
Ilustración 2. Venus de Urbino (1538) Encargado a Tiziano Guidobaldo II Della Rovere .....	14
Ilustración 3. Kore Diosa de Berlin.....	15

Obra: *La Matía*

Informe realizado por: Vivian Lucia Staaden Mejia

*Dirección Laura Daniela Castro*

*Bailarinas intérpretes:*

*Fernanda Montoya*

*Laura Daniela Castro*

*Cindy Méndez*

*Vivian Staaden*

*Laura Oyuela*

### **Objetivos de la propuesta interpretativa**

Desempeñar el papel de intérprete-creadora dentro de una obra de danza contemporánea, donde se realicen investigaciones corporales entorno al ser propio, sus necesidades y búsquedas.

Este trabajo creativo buscará reconocer las posibilidades de movimiento y de dramaturgia que en tanto creadora se lograron aportar en el marco de una temática definida por la directora de la obra. Siendo un espacio de laboratorio creativo que permitió incidir en las maneras de crear, teniendo en cuenta los diferentes cuerpos expuestos dentro del desarrollo de la obra.

Desarrollar un trabajo de escucha e introspección que de fe de las herramientas adquiridas en la carrera y de la gama de posibilidades que cada cuerpo tiene para ofrecer.

### **Metodología o procedimientos de la propuesta interpretativa.**

¿Qué aprendizajes se generan en la creación de una obra de danza contemporánea? ¿Qué papel ocupa la interpretación y su puesta en escena dentro de este proceso de aprendizaje?

La construcción de conocimiento a partir de nuestra experiencia corporal fue uno de los objetivos centrales de la propuesta dancística. Con la obra *La Matía* traté de comprender como sistematizar mis experiencias personales y colectivas en torno a la feminidad, siempre en el horizonte de los condicionamientos culturales de la estética occidental a los que estoy sujeta.

Muchas dudas y búsquedas individuales, en ocasiones divergentes, de las participantes se trataron de resolver desde mis cuestionamientos y curiosidad dentro de este trabajo, lo que me ubicó en una postura que enfrentó a ciertas consideraciones interpretativas, creativas, o dramáticas que se trataron de resolver a través de un pensar en movimiento (*thinking in movement*), aproximación metodológica según la cual el proceso mental y el físico van de la mano, por lo tanto, el lenguaje corporal puede fundamentar el discurso en torno a nuestra corporalidad en la medida en que el proceso físico determina nuestra percepción del mundo (Gamba, 2014, p.138). Partiendo de las formas de composición coreográfica y escénica de Pina Baush y Doris Humphrey se realizó un laboratorio de creación y movimiento con el objetivo de expresar emociones de forma técnica.

Sin embargo, más allá de nuestras divergencias conceptuales, algo que nos atrajo a todas y nos dio un punto de partida fue la temática expuesta por la directora. Aquella trama que era identificable dentro de sus creaciones pasadas como *Vestigios o Vacío* y que en esta ocasión sería aún más palpable.

Al comenzar el proceso de definición de la obra, la directora Laura Daniela propició varios encuentros, charlas y ponencias frente al tema de ‘‘La feminidad’’, eje central de la obra. La colectividad empezó a ser parte fundamental para investigar y generar conocimiento en torno a los elementos relevantes para la puesta en escena.

Se generó entonces un encuentro de corporalidades a través de la danza, en donde indagamos sobre las experiencias del ser mujer mediante la exploración de movimientos que fueron identificados y retomados por el colectivo. La interacción y las tensiones que se dieron entre las opiniones de cada una fueron el eje central de la propuesta creativa, pues cada una tenía en su haber una memoria corporal fruto de vivencias particulares de la *feminidad*<sup>1</sup>. Cada quién exponía la posibilidad de varias feminidades en un intento por salir de los estereotipos comunes, teniendo en cuenta que la producción de feminidades propias estaba ligada a cuestiones de carácter normativo en cuanto a la representación del género.

---

<sup>1</sup> Entendida bajo el prisma de autores como Judith Butler, para quién el sexo y el género son radicalmente desencializados y, por lo tanto, se entiende a ‘‘las mujeres’’ o la ‘‘feminidad’’ como un significantepolítico más que como un sujeto colectivo dado por hecho. Las normas de género funcionan como un dispositivo productor de subjetividad, fue esta subjetividad la que tratamos de encontrar en la obra.

Algunos temas de interés personal tratados por la directora en sus obras precedentes, se tomaron como insumo para la creación de esta nueva obra. En primer lugar, se socializaron los diferentes puntos de vista frente a la feminidad, como por ejemplo la idea de “delicadeza” y “fragilidad”. Las preguntas que surgieron desenmarañaron múltiples significados de la feminidad, ahora bien, se dejaron de lado varias de las opiniones que puse sobre la mesa para la discusión del ser mujer y de lo que implica en la sociedad, se utilizaron entonces algunos clichés y nuevos hallazgos de la feminidad permitiendo la aparición de elementos visuales necesarios para la creación.



### **Descripción de cada uno de los resultados alcanzados en el desarrollo de la propuesta interpretativa.**

Seguimos un cronograma de actividades para lograr definir metas a corto plazo sobre las diferentes escenas de la obra, con el fin de tener el insumo para la organización de lo que definitivamente estará en la creación final. Para lo cual se asignaron ciertas tareas con el fin de concebir ideas básicas de movimientos, lo que para mí era uno de los insumos más importantes para la construcción de conocimientos. La idea era poner en escena una aproximación a lo que denominamos feminidad sin agredir creencias y opiniones divergentes frente al tema; estas premisas permitieron que desde el rol de intérprete-creadora pudiese tener un punto de partida para los imaginarios de movimiento que se buscaron desde la estética de la obra.

Iniciamos las sesiones con el desarrollo de imaginarios por parte de las intérpretes sobre su percepción de la feminidad, buscando esto mediante pequeños gestos corporales y movimientos leves que se van articulando como un gran rompecabezas de movimiento: pequeñas frases surgen de estas creaciones en donde cada participante continúa un flujo cinético, y da a conocer desde su corporalidad la feminidad que lleva impresa en su ser. Momento para la creación individual, para luego ser compartido y convertirlo en algo orgánico y que permita ser leído por los demás como su propia feminidad.

Durante las sesiones de creación se partía de la premisa de encontrar diferencias entre lo que concebíamos como movimiento *masculino* y *femenino*.<sup>2</sup> Ahora bien, en el transcurso de estas sesiones nuestro trabajo colaborativo se convirtió en un laboratorio sensitivo pues logramos conectar la noción de feminidad con la de misticismo y nos dimos a la tarea de investigar al respecto. Nuestras bitácoras, con las motivaciones y la investigación de cada una se convirtieron en el punto de partida para llevar a cabo una improvisación subjetiva enmarcada dentro de los objetivos y los aportes del colectivo.

Dentro de las primeras frases que aparecieron como colectivo se logró identificar ciertos movimientos que como grupo repetíamos, que a nuestro parecer demostraban aquel sentir de mujer, aquellos movimientos donde se imprimía esa primera esencia de la feminidad vista desde nuestros ojos, ojos que han compartido muchas vivencias y pensamientos, y que, por ende, tiene cierto parentesco para definir o redefinir lo que consideramos femenino y las diferentes gamas de aquella palabra. Sin olvidar que cada una de las integrantes tenía presente en su corporalidad diferentes facetas de ello, lo que generó algunas discusiones sobre la idea de feminidad que sería

---

<sup>2</sup> Judith Butler (Butler, J: "Palabra Contagiosa", *Reverso No.1*, 2000) señala al respecto, "la mujer existe en el orden metafísico del ser es entenderla como lo que ya está realizado, pero concebirla en el llegar a ser es más allá, es la adquisición gradual de asumir o encarnar la interpretación cultural del sexo, es una forma de acatar e interpretar las normas de género recibidas. Es entonces, el género a la vez una cuestión de elección y una construcción cultural". El género constituye sistemas de identidades y comportamientos que al designar lo que deben hacer los individuos, según cuál sea su sexo, introducen una fuerte limitación en sus posibilidades de desarrollo humano y les fuerzan a adaptarse a patrones que no siempre corresponden a sus capacidades y a sus deseos: "los hombres se les educa desde niños con la idea de que son más fuertes tanto física como emocionalmente que las mujeres, por tanto, les está negado demostrar sus sentimientos y deben resolver sus problemas sin llorar, deben ser audaces, valientes, activos, más racionales, objetivos, y sobre todo, ser muy sexuales". Gallegos Argüello y María del Carmen, "La identidad de género: masculino versus femenino", *I Congreso Internacional de Comunicación y Género*, Sevilla, 2012, pp.705-718.

expuesta en la obra y como esta idea no era un todo, sino una parcialidad de lo que se concibe y/o cabe dentro de este término.

Llamó mucho la atención, dentro de la primera frase, el desarrollo de brazos y cómo las diferentes representaciones sociales de la feminidad aparecieron, volviéndose una, en los cuerpos de las intérpretes, ligando las composiciones de cada interprete, para luego incorporar el torso y las piernas, dando una circularidad que luego identificamos dentro de la consulta bibliográfica sobre las brujas (el círculo mágico, los rituales matriarcales africanos, la isla circular de Circe donde embrujó a la embarcación de Ulises, etc.). La circularidad es una manera de encontrar la ritualidad y llegar a un trance que permita sacar a flote estas cualidades de la mujer y calme dolencias e incertidumbres.

Logramos identificar elementos que formaban parte de la concepción de feminidad que buscábamos y que también se encontraban presentes en obras artísticas que tomamos como referente para la investigación, elementos que veíamos eran constantes dentro de las obras relacionadas con nuestro trabajo, y que eran útiles para personificar la feminidad que buscábamos para *La Matía*.

El objetivo era dotar la composición de una calidad y cualidad de movimiento muy definida e identificable, que permitiera al espectador reconocer desde la imagen y el movimiento aquella feminidad que nos representaba, dando una intención a la interpretación desde el movimiento. Esto nos llevó a resolver de cierta manera algunas de las incógnitas de cómo plasmar en la escena

nuestra idea principal; círculos, medias lunas, uso de elementos de movimiento en espiral, fueron surgiendo repetidamente dentro de las diferentes escenas de la obra. De manera consiente se unieron todas las piezas de la obra en la composición que arrojó nuevas concepciones de feminidad, resignificando este término, y dando a entender que no todo se puede expresar con palabras porque la mejor manera era plasmando corporalidades que expresaran esa múltiple feminidad.

Al tener esto presente durante la creación de las piezas para la obra, buscamos nunca desligar el sentir de la técnica, pues cada movimiento tendría una manera-ejecución correcta, es decir, debían partir de una postura eficiente para la continuidad de movimientos limpios y armónicos desde las necesidades de la obra, pero sin prescindir de una alta carga expresiva, diseñando las partituras de movimiento desde cada punto necesario.

Dando lugar a laboratorios de creación donde se gestaron los fragmentos de la obra, logrando plasmar momentos e imágenes muy descriptivas. En ocasiones se tuvo que prescindir varias veces de danzar, buscando una interdisciplinaridad para generar un mayor impacto en el público. En estos espacios se generaron diversas metodologías para la germinación de nuevos productos de danza los cuales se encontrarían en un punto de selección para la finalización de la obra. La directora nos daba premisas para la creación y luego decidíamos si se realizaría de manera individual o colectiva.

Logramos rastrear tres generalizaciones de la feminidad dentro de la estética occidental, tres etiquetas en torno al imaginario de la mujer. Como comunidad quisimos problematizar estos elementos, pero a la hora de la interpretación cada una se adhería o rechazaba estas imágenes, las resignificaba, de acuerdo a su vivencia personal:

Por un lado, las diferentes Venus que han sido esculpidas y dibujadas. Mujeres consideradas demasiado bellas como para vivir una eternidad a través del arte, donde el ser mujer era algo más que solo fertilidad dando un modelo ideal de belleza de épocas pasadas.



*Ilustración 1 Venus con Manzana (1805) Bertel Thorvaldsen*



*Ilustración 2. Venus de Urbino (1538) Encargado a Tiziano Guidobaldo II Della Rovere*

La desnudez fue central en la antigua Grecia para establecer el canon de belleza, que era en principio masculino; la feminidad hace su aparición con la *kore*, tipología escultórica que mostraba mujeres de pie, la agradable muchacha de vestido bordado y amable gesto, siempre la mujer es representada haciendo una ofrenda. Pero no dejan de ser presencias genéricas, erguidas en su rigidez, miran lejos, más allá de nosotros, ajenos a la presencia del espectador. El varón era representado al natural, la mujer con artificios. Según Galduf, se las bautizó como Venus, calificándolas de esculturas eróticas por sus marcadas formas femeninas. Después, esa idea fue abandonada siendo sustituida por otra teoría más oportuna; las Venus simbolizaban la fuerza de la naturaleza y el poder de la fertilidad.



*Ilustración 3. Kore Diosa de Berlin.*

Solamente hasta la emergencia de las representaciones de Afrodita, la Venus latina, podemos encontrar una mujer desligada de artificios, sin velos ni largos vestidos. La Venus es entonces pieza clave de la erotización del cuerpo femenino, por eso la escogimos como un elemento representativo de los cambios del imaginario en torno a la mujer.

Otro imaginario notorio en las representaciones de la feminidad está relacionado con las hechiceras o brujas. En un principio la literatura helénica arcaica nos presentó a la mujer como

Diosa de las cosechas y la fertilidad –Deméter-, “Deméter, la Ceres Romana, era la diosa de la agricultura, de la fecundidad de la tierra cultivada y en particular del trigo. De hecho, sus leyendas fueron desarrolladas en todas las regiones del mundo helénico donde prosperaba el cereal.” (Terrada, 2006). Esta característica estaba acompañada de un conocimiento y dominio del uso de las plantas – es el caso de Circe, que encantó a Ulises durante su paso por su isla, o de su sobrina la sacerdotisa Medea-, figuras centrales en las prácticas de culto de la época y dentro de las representaciones artísticas plásticas o escénicas hasta nuestros días; ahora bien, durante siglos el ideal de fertilidad se instauró como el deber-ser o la realización plena de la vida de la mujer, el conocimiento botánico ejercido por algunas mujeres servía para propiciar la procreación o bien para impedirlo.

Dentro de la normatividad romana las practicas mágicas no fueron siempre castigadas con la muerte, salvo en el caso de las mujeres que fabricaban perfumes o pócimas de amor puesto que eran sospechosas de envenenamiento debido a su conocimiento herbolario. El encantamiento por pasión amorosa fue una función exclusivamente realizada por mujeres, el amor entonces era considerado en parte una enfermedad o el resultado de un amarre. Cabe decir que el conocimiento médico o botánico oficiado por las mujeres era apreciado por sus virtudes terapéuticas y, al mismo tiempo, deslegitimado desde el punto de vista doctrinal, denominándolo brujería a comienzos de la época moderna.

Las imágenes y cuentos sobre aquelarres, brujas y mujeres con conocimientos milenarios de curación fueron tomados en cuenta desde el momento en fueron objeto de violencias, es decir, mujeres sabedoras siendo agredidas por ser consideradas impuras o demoniacas.



Un elemento representativo dentro de la tradición occidental judeo-cristiana es María y Eva, personajes centrales en el texto bíblico y veneradas dentro de las tres religiones del Libro.

En este sentido, Eva, fue conocida por ser la primera mujer, cuyo principal propósito fue acompañar a Adán. Además de este papel secundario, su creación no fue realizada a partir de la esencia del creador directamente sino a partir de una costilla de la creatura masculina. La expulsión del hombre del paraíso y con ella la macha del pecado original sobre el resto de la humanidad hasta el fin de los tiempos, es en buena medida, culpa de Eva, tentada por la serpiente (figura también femenina).

En cuanto a María, la virgen, es portadora del hijo del Dios Padre, sin ser ella misma de naturaleza divina, tan solo quien lo gestó en su vientre, su portadora. Esta representación acentúa la función procreadora de la mujer, a tal punto que desliga la función reproductiva del acto sexual, al ser María “virgen”. Por otro lado, su función de cara la comunidad de la Iglesia es de intercesora, es decir, todas las devociones, cultos y plegarias en torno a su figura no son eficaces en sí mismas, sino solo en la medida en que el Hijo y luego el Padre escuchen su consejo, en otras palabras, no se hace la voluntad de María sino la voluntad masculina que atiende el consejo de la mujer, encargada de conmovirse por el género humano y ser cuidadora; por eso en sus representaciones aparece con el niño divino en su regazo o bien llorando por el sacrificio de su único hijo.

Al realizar trabajos de movimiento e indagaciones teóricas en paralelo, fueron apareciendo ciertos subtemas que harían parte de la pieza final tales como el misticismo, buscando maneras que no fuesen mordaces para exponer el tema delante de un público variado.

Al tener todo este material la directora empezó a direccionarlo a manera de guion, más que contar una historia la dramaturgia sugería una sensación, una unificación de emociones dando sentido a cada escena que se relacionara cada vez más con una apreciación común entre el público y las bailarinas.

Buscando que cada escena y cada transición tuviera un sentido y no fuese tan solo un relleno, generando un efecto dominó pues cada ficha era importante para llegar al final y su papel tendría la misma importancia que el resto; cada segmento de la pieza tendría que contextualizarse en el todo, no podía existir sin las otras partes de esta obra, cada imagen, gesto, pétalo caído, cada uno de los elementos tenían un porque dentro de este gran rompecabezas, *La Matía*.

Elementos como la pintura aparecen para dar razón desde lo visual mostrando de manera conceptual aquel lienzo limpio, el cuerpo, y cómo con cada vivencia se va dibujando, forjando estados en cada mujer, convirtiéndola en víctima de la vida, sin embargo, encuentra consuelo en otras como ella, quienes aun con sus propios problemas y dolores son capaces de limpiarle esas impurezas que la aquejan en silencio y logran comprender por lo que está pasando sin juzgarla, solo escuchándola al sentirse identificada.

Es allí donde aparece esa batea llena de agua que provee a estas mujeres una herramienta para liberarse de ser una víctima más, para poder pararse desde el empoderamiento femenino, sin olvidar todo aquello que las llevó a estar ahí, aun sabiendo que otras muchas como ellas pasan o han pasado por lo mismo y tal vez no han tenido aquel soporte que les permitió salir de ser

atormentadas, rindiéndoles homenaje y reconociendo el dolor y tormento de todas mediante la vela que muestra esa luz que para muchas se ha apagado pero que para otras todavía está allí, recordándoles que todo es posible, aunque ese albor se vea muy tenue y lejano.

Los pétalos cayendo como lluvia de dolores, alegrías, momentos vividos que han afectado lo que somos ahora como mujeres, ubicándose por cada rincón del espacio abarcando gran parte de nuestro ser y esos espacios que quedan por llenar son referentes de que todavía existen cosas que irán construyendo nuestro ser.

Durante las creaciones de los diferentes fragmentos de la obra, logramos identificar las calidades de movimiento de cada una donde se generaban ciertas búsquedas energéticas e interpretativas para cada momento, lo cual nos permitía entrar en estados anímicos muy variados durante toda la obra; esto era lo más complicado desde mi punto de vista, ya que la parte motriz implicaba memorizar y ejecutar movimientos en los tiempos establecidos y con las técnicas adecuadas desde el comienzo, a diferencia de los cambios energéticos antes mencionados que son estados cambiantes y generaban en el ambiente cierta atmósfera y ritmo específicos con un aire representativo de cada una.

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

Luego del espacio de creación colectivo en donde cada participante tuvo que descubrir diferentes sensaciones corporales, articulando gestos, movimientos y desplegando diferentes calidades físicas llegamos al trabajo interpretativo. El borrador de guion coreográfico propuesto por la directora conoció cambios que tuvieron que ver con la apropiación individual del intérprete.

Luego de consideraciones bibliográficas en torno a Humphrey y Butler, y teniendo en cuenta las vivencias socializadas, se decidió que la expresión de feminidad tenía que pasar ahora por un momento de catarsis, entendida como la expresión de emociones reprimidas o recuerdos dejados al olvido. En este momento el lenguaje argumentativo que habíamos preparado durante la creación se vio confrontado a un lenguaje corporal subjetivo, en donde las intérpretes tratábamos de descifrar el mensaje no verbal de un cuerpo en movimiento.

La liberación emocional y la expresión libre tuvo resultados distintos de acuerdo a la bailarina, en ocasiones las imágenes proyectadas por el colectivo tuvieron acogida dentro del discurso corporal cinético de la interprete. En mi caso personal, la construcción de significantes gestuales no siempre se amoldaba a las proyecciones colectivas; por ejemplo, ternura y delicadeza no eran claves de interpretación de mi vivencia de la feminidad. Sin embargo, la intérprete tenía la obligación de encontrar formas de resignificar -desde su percepción de la realidad y su estilo- las ideas e imágenes creadas por el colectivo sin salirse de las directrices coreográficas.

Si el trabajo interdisciplinario permite la construcción de un marco coreográfico colectivo, la exploración dramaturgica permite re-significar los movimientos desde una memoria-cuerpo individual. Para equilibrar, en el plano escénico, las experiencias divergentes de cada intérprete era necesario interactuar permanentemente con las demás participantes y socializar los hallazgos de sentido de cada una. No obstante, la retroalimentación creativa y la exploración interpretativa tenían una limitante de tiempo, entre más trabajábamos de lleno en nuestro papel se encontraban más elementos gestuales y cinéticos que debían depurarse técnicamente y discutirse, lo cual parecía una labor de nunca acabar porque surgían muchas más posibilidades semióticas.

Se pudo constatar que el bailarín profesional se ve confrontado a varios desafíos, por un lado, performativos, frente a los cuales el intérprete debe mostrar un conocimiento de la tradición dancística. En el caso de *La Matía*, la interpretación requería de una reflexividad sensitiva, aptitudes físico-técnicas y una creatividad simbólica fundamentada en la experiencia somática individual y colectiva. Por otro lado, el trabajo colaborativo requirió de una labor consensual entre bailarines-intérpretes y directora, en donde se planteaba la cuestión de ¿Cómo conservar la precisión de ejecución de movimientos concebidos desde otras corporalidades femeninas? O ¿Cómo expresar un sentimiento profundo y subjetivo sin afectar la armonía coreográfica?

Cada integrante de la obra tiene probablemente su propia respuesta y el público sus propias conclusiones. Además, el trabajo interpretativo es un aprendizaje continuo sobre sí mismo que, por el momento, formula más inquietudes que soluciones definitivas. Justamente uno de los objetivos de la pieza era el de problematizar las diferentes concepciones de feminidad y; por lo

tanto, tomar conciencia de las percepciones y vivencias en torno a nuestro propio cuerpo. En este sentido, nuestra labor interpretativa está todavía abierta a nuevas remembranzas y nuevas vivencias.

Ahora bien, la ejecución de gestos y frases de movimiento se encuentra dentro de una tensión constitutiva propia del arte de la interpretación, hay una diferencia sustancial entre la puesta en escena como entretenimiento y la ejecución con valor netamente artístico. Para un público general abierto la codificación del lenguaje corporal debe ser reconocible, en especial cuando se trata de la idea de “mujer”, es por eso que nuestra exploración artística debía partir de imaginarios típicos y comunicarla en tanto espectáculo.

La desnudez fue un elemento esencial para la interpretación, puesto que, si el ritmo y la concatenación de ciertos movimientos debían armonizarse en el escenario, la gestualidad y nuestra inmediatez física potenciaba nuestra caracterización subjetiva.

A falta de una propuesta conflictiva entre géneros, en donde hombre y mujer interactúan, contábamos con otros elementos dramáticos: parodia de gestos aprendidos culturalmente, mutua identificación como cuerpos sufrientes o gozosos en el marco de una sociedad hetero-patriarcal y; por último, el diálogo con nuestro propio cuerpo a través del baile. En este orden de ideas, un elemento diferenciador en escena fue el tipo de cabello, a mi parecer una frondosa cabellera “afro” daba una carga de sentido particular a los movimientos con respecto al cabello lacio, es decir, le daba a la interpretación de la feminidad un tono particular por varias razones, especialmente, la

connotación histórica del afro como símbolo de la “madre” África -continente en donde la organización social predominante era el matriarcado- y por los múltiples hitos de resistencia del pueblo negro a través de la danza de la que deriva el arte marcial de la capoeira, o a través de marcas corporales como las trenzas que servían como registro de la memoria de una comunidad.

Estos elementos de corte histórico deben tomarse como insumos para una interpretación personal situada. Sucede algo similar al representar a la mujer como víctima, la mujer agredida, si pensamos en el caso colombiano tenemos que tener en cuenta la penosa situación de la mujer en un país con un índice tan alto de feminicidios y otras graves formas de violencia de género, es por eso que dentro de la obra no se recurrió a la imagen de la victimaria.

No obstante, nuestra intención no fue nunca partir de la victimización, ella está presente solo en la medida en que las bailarinas teníamos en nuestro haber vivencias de este tipo que se somatizaron durante la interpretación y que fueron un elemento común del grupo. En contraste, elementos como los pétalos de rosas y las velas sirvieron como apoyos escénicos para llevar a cabo una propuesta interpretativa catártica, que mostraba la fortaleza y vitalidad presente en la idea de feminidad.

Un punto a considerar es, partir de la búsqueda de un lenguaje corporal subjetivo para interpretar la idea de feminidad, no exploramos las posibilidades de una feminidad sin cuerpo, es decir, solo tratamos de mostrar este concepto a través del cuerpo de la mujer y de sus posibilidades

semánticas. Quedaron en el tintero otras posibilidades de representar el género femenino más allá de su sexo.

En efecto, se constata que nuestros cuerpos y nuestras subjetividades no dejan de estar cautivos en espacios de representación lingüísticos y culturales. Si bien tratamos de mostrar contrastes físicos y variantes interpretativas, fue difícil romper la imagen de cuerpo esbelto y casi homogéneo propio del paradigma del cuerpo femenino en la tradición escénica. Otra veta por explorar es la expresión de la melancolía desde la inmovilidad, posible crítica a la modernidad desde una cierta “feminidad” como se problematiza en la obra de Pina Bausch.

En *La Matía* otras claves para la interpretación colectiva fueron: el uso consiente de la sucesión de movimientos, una expresión fundamentada en el uso del torso en tensión y distensión durante los movimientos de suelo, la plena apropiación del espacio escénico y la circularidad de movimientos desde los brazos hasta las extremidades inferiores.



### **Evaluación y cumplimiento de los objetivos de la propuesta interpretativa.**

Tanto la propuesta creativa colectiva como la interpretación subjetiva están sujetas a cambios e imprevistos al momento de la puesta en escena definitiva. El mensaje y la interpretación misma pueden verse afectados por inconvenientes de producción y la constitución del público. Una primera constatación es que, en Colombia, incluso en el ámbito universitario y académico, los intérpretes y el creador deben desenvolverse desde la autogestión pues rara vez se cuenta con *staff* de producción dentro de una industria cultural incipiente como la danza contemporánea en el país.

Una obra de danza se piensa, se dirige, se baila y también se produce. Las variables son muchas y para que esa idea adquiriera una forma clara, hay que considerarlas antes de tomar las primeras decisiones. En este sentido, lo primero que debimos aclarar fue si se trataba de un proyecto investigativo o pedagógico. Al ser una pieza de una sola presentación las expectativas se limitaron al público habitualmente interesado en el marco de un aforo considerable (alrededor de 200 espectadores) para un trabajo de pregrado.

La financiación para vestuario, requerimientos técnicos, divulgación al público y adecuación del espacio corrieron por cuenta de las integrantes del grupo. Por tal motivo, aunque las tareas se dividieron entre las participantes los resultados no siempre fueron los esperados debido a que los medios económicos y logísticos eran limitados. Cabe mencionar que la directora no pudo ejercer una adecuada toma de decisiones de cara a la producción, al decidir priorizar otros

entornos artísticos, viajando por una semana a pocos días del estreno de la obra, tiempo que en el cual su atención en el trabajo fue nula y que pudo haber favorecido de ser utilizada para *La Matía*, la expresión de la idea central durante la puesta en escena pudo ser mejor de tener toda su atención, pues el ámbito artístico no se desliga de las posibilidades materiales de realización.

La escenografía le permite al director y sus bailarines establecer patrones de movimiento y medición del mismo, en cuanto desarrollo de la puesta en escena. Al tiempo que dota de características propias al lugar en donde se representa una idea, lo cual determina su importancia a la hora de crear espacio y cómo interactuar con los objetos allí contenidos desde la percepción del intérprete. La indumentaria no debe ser considerada un adorno sino reconocer su aspecto funcional, Pina Bausch; por ejemplo, evoluciona en este sentido pues consideraba que todo lo que ella imaginaba en el escenario era posible y potenció coreografías memorables con la ayuda de arena o sillas que hizo verdaderamente funcionales en el escenario.

Un elemento visual clave en la puesta en escena de *La Matía* fue el uso de pintura. Después de una consulta bibliográfica y un análisis iconográfico de una serie de obras de arte, se llegó a la conclusión de que existe una relación entre la mujer y el uso de pintura para representar su cuerpo, esta representación en la tradición visual occidental ha sido realizada principalmente por hombres. Queríamos entonces desligarnos de esta práctica de significación del cuerpo femenino a partir de los ojos de un observador masculino (que en la historia ha determinado entre otras cosas el canon de belleza femenino) y propusimos entonces una interacción con nuestro cuerpo y entre mujeres a través de la pintura.

Por otra parte, el diseño de la iluminación es un aspecto importante para completar el mensaje del coreógrafo. Con los diseños se dan sensaciones; con la iluminación se comunica el colorido, se da la atmósfera a la escena y se guía el interés del público hacia la parte esencial de la danza: bailarines, cuerpos, vestuario y movimientos. La iluminación forma parte de la interpretación de una obra coreográfica. En nuestra obra además de la iluminación propia del escenario introdujimos otro elemento diferenciador: el uso de velas, ellas nos permitieron realizar un ritual catártico en donde tratamos de plasmar nuestra carga emotiva.

Dentro de los inconvenientes para la puesta en escena se encuentran justamente el manejo de las luces, por otro lado, la poca publicidad del evento que no logró llenar la mitad de la sala y, además, se tuvieron que hacer valiosos esfuerzos de gestión para permitir el uso de nuestra indumentaria para un ritual escénico en torno a nuestros cuerpos, lo anterior debido a que el uso de pintura y velas iba en contra de ciertas pautas de seguridad y conservación del espacio. Todo esto tuvimos que solucionarlo sobre la marcha y fue una oportunidad de aprendizaje. No obstante, si se hubiera empleado menos tiempo en gestiones administrativas se hubiera podido ganar tiempo en la preparación técnica de nuestros movimientos, la interpretación o la consulta de más bibliografía.

Doris Humphrey afirmaba que no toda la música servía para la danza pues la melodía, el ritmo y la calidad dramática debían ser criterios de selección, se puede utilizar una pieza musical sin que sea necesario atar la composición o la interpretación a ella. En nuestro caso, la propuesta

coreográfica se valió de la musicalidad de la voz femenina, por ejemplo, mientras realizábamos una secuencia de movimiento representando a un grupo de mujeres desnudas que, como Eva, intentan atrapar una manzana. A nuestro parecer fue el soporte auditivo perfecto para la contextualización de Eva, mujer en los albores del tiempo mucho antes de la industria musical.

Ahora bien, un aspecto que no tuvimos en cuenta durante la preparación coreográfica fue el papel de la directora como bailarina. Al momento de la puesta en escena propuso un ejercicio de improvisación en un espacio central del escenario, lo que a los ojos del público pudo ser interpretado como la emergencia del rol protagónico, recurso que jamás estuvo dentro de las directrices dramáticas iniciales de la obra. Si bien el contraste en escena puede resultar interesante, la posibilidad de quedar completamente fuera de coreografía es un riesgo que no tuvimos el tiempo de resolver en los ensayos junto con la directora. La improvisación con fines interpretativos debe poder enmarcarse dentro de las pautas coreográficas fruto de nuestra investigación.

### **Conclusiones y recomendaciones.**

Para realizar adecuadamente una composición dancística y su puesta en escena es necesario calcular los tiempos necesarios para la mejora técnica y el perfeccionamiento interpretativo.

En Colombia, el papel del productor artístico debe ser suplido por la autogestión y por la continua comunicación entre el director, los bailarines intérpretes y los posibles ayudantes, solo este trabajo colaborativo asegura que los medios materiales sean los adecuados para plasmar la idea inicial o, en caso contrario, para como colectivo encontrar soluciones antes de la puesta en escena.

Desde una perspectiva de creación colectiva como *La Matía* se constata que la función del director no es del todo imprescindible, en efecto, los laboratorios de sensibilidades y su registro en bitácoras por parte de los bailarines intérpretes son los insumos fundamentales para que las composiciones coreográficas plasmen adecuadamente la idea central de la obra. Dicha idea pulida por el colectivo a través de la investigación interdisciplinar y la retroalimentación crítica deviene el punto de partida de una creación de patrones cinéticos y gestuales a través del pensar en movimiento.

Sin embargo, el encuentro de sentires para expresar una idea concebida en colectivo no siempre concuerda con la emotividad o las convicciones estéticas y políticas propias de cada bailarín intérprete. Ahora bien, los consensos y disensos en el seno de una compañía artística no pueden alterar las cualidades y calidades técnicas, todo lo contrario, el bailarín debe mostrar su profesionalismo encontrando mecanismos para realizar una resignificación interpretativa de la idea y seguir aportando al colectivo.

## REFERENTES

### Bibliográficos

Gamba, C. (2014). Entre la teoría y el método. Reflexiones a propósito de la investigación en danza. En M. d. Cultura, *Pensar con la Danza* (pág. 138). Bogotá, Colombia.

Galduf, A. (4 de Marzo de 2011). <http://arquehistoria.com/venus-prehistoricas-%C2%BFdiosas-o-amuletos-10587>, consultado el 22 de junio de 2017.

Terrada, M. J. (2006). *El Mundo Vegetal en la Mitología Clásica y su representación artística*. Valencia: ARS LONGA.

Alambique, P. C. (2007). *La danza se lee*. (P. Miranda, Ed.) Bogotá, Colombia.

Humphrey, D. (1987). *The art of making dances*. United States of America: Princenton Book Comapany, Publishers.

Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, España: Librerías Deportivas Esteban Sanz.

### **Virtuales**

En línea, [revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/viewFile/317/316](http://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/viewFile/317/316) . (s.f.). Consultado el 15 de junio de 2017.

En línea, <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones15/15itziar.pdf> . (s.f.). Consultado el 16 de junio de 2017.

En línea, [https://acceda.ulpgc.es:8443/bitstream/10553/13024/4/0707979\\_00000\\_0000.pdf](https://acceda.ulpgc.es:8443/bitstream/10553/13024/4/0707979_00000_0000.pdf) . (s.f.), Consultado el 18 de junio de 2017.