



APORTE A LA HISTORIA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA

Versión narrada de la obra *Papayanoquieroserpapaya* de la compañía

Cortocinesis Danza Contemporánea

Edwin Hernán Guerrero Valenzuela

Director de tesis:

Carlos Eduardo Sanabria Bohórquez

Título a optar:

Magíster en Estética e Historia del Arte

Universidad De Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Facultad de Ciencias Sociales – Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del arte

Bogotá, D.C., Colombia

2018

Después de varias experiencias de vida, sigo agradeciendo a esa energía positiva que me ha acompañado y me ha enseñado en las diferentes etapas de mi vida, que todo es consecuencia de nuestras acciones. Dedico este nuevo paso personal y profesional a mi familia (padres, hermano y hermanita); a Daniela por acompañarme y colaborar en todo el proceso académico; y a mis amigos que aunque pocos, por ahí andan.

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa su agradecimiento a:

Carlos Eduardo Sanabria mi tutor, por sus orientaciones, recomendaciones y comentarios durante todo el proceso académico.

Raúl Parra mi jurado externo, por ayudarme a aterrizar la información al campo de la danza contemporánea en Colombia.

La compañía Cortocinesis Danza Contemporánea, por haberme invitado durante tres años a participar de sus procesos de creación, reproducción, reposición y adaptación en cuatro de sus obras; también, por facilitarme el acceso al archivo de la compañía, que sirvió como base en la elaboración de este escrito.

Al profe Edgar, a Alejandra y a Blanquito por su colaboración en un momento crítico en la construcción del texto.

A mis compañeros de universidad Katherine y Edison, por acompañarme y colaborar en el proceso.

La comunidad educativa en general, empezando por las (os) señoras (es) de servicios generales, los (as) guardas de seguridad, el personal administrativo, la planta de docentes, mis compañeros de universidad; por último y no por ello menos importantes, a todas las personas que hicieron parte de alguna parte del proceso dentro y/o fuera de la universidad (Pedro, Fredy, Wilmer, Patty, Michel y Angélica).

RESUMEN

El presente texto tiene como propósito preservar por escrito la obra *Papayanoquieroserpapaya* de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea, ganadora del Premio Nacional de Danza en el año 2010 y considerada por el Ministerio de Cultura e IDARTES como una de las coreografías colombianas que ha hecho historia. A partir del análisis del proceso de construcción coreográfica de la obra y de una versión narrada de la misma, se reflexiona sobre cómo fueron ordenadas las pautas específicas del trabajo kinestésico, de tal manera que la obra pudiera hablar y afectar.

Para ello se formula una tesis desarrollada y sustentada con relación a lo propuesto por tres referentes teóricos: el primero, Frédéric Pouillaude, quien a partir de la noción de obra en danza, percata al lector de la poca atención de la filosofía y la estética para pensar la danza y pensar con la danza; su aporte al análisis consiste en hallar un medio para preservar la obra en danza contemporánea, que para este caso, se le llamará versión narrada-escrita.

El segundo, Laurence Louppe proporciona unos factores específicos utilizados en la construcción de la obra en danza contemporánea, que buscan crear un hilo conductor que vincula lo que se crea, lo que se muestra, lo que se ve y un campo permanente de referencias, lo que aportará al análisis en cada una de las tres fases de la creación coreográfica de la obra (fase de pre-laboratorio de investigación, fase de montaje y fase de composición).

Finalmente, André Lepecki, quien propone que la danza contemporánea debe ser capaz de transformarse arribando a grandes y nuevos movimientos aunque esto se logre, en muchos casos, desde la quietud, lo que permite examinar importantes fragmentos dentro de la obra en donde no existe un movimiento continuo y se pretende apuntar a un teatro físico.

Palabras Clave:

Danza contemporánea, noción de obra en danza, movimiento, compañía Cortocinesis, creación coreográfica, versión narrada.

ABSTRACT

The purpose of this text is to preserve in writing the contemporary dance-work *Papayanoquioserpapaya* from Cortocinesis Danza Contemporánea company, which won the National Dance Award in 2010 and was considered by the Ministry of Culture and IDARTES as one of the Colombian choreographies that has made history. Based on the analysis of the dance-work choreographic construction process and a narrated version of it, a reflection of each of the stages of creation is made, on how on the specific guidelines of the kinesthetic work that were arranged in such a way so that the work could speak and affect.

For this to be achieved a developed thesis based on the proposed by three theoretical references is drawn up. Frédéric Pouillaude who, based on the notion of work in dance, makes the reader aware of the little attention to philosophy and esthetics to think of dance and to think with the dance. His contribution to the analysis consists in finding a means to preserve the work in contemporary dance, which in this case will be called a narrated-written version.

The second one, Laurence Louppe provides specific factors used in the construction of the work in contemporary dance, seeking to create a unifying thread that links what is created, what is shown, what is seen, and a permanent field of references, which will contribute to the analysis in each of the three phases of the choreographic creation of the work (pre-laboratory phase of research, staging phase and composition phase).

Lastly, André Lepecki who proposes that contemporary dance should be able to transform by achieving great and new movements, although this is achieved many times by being still; which allows to analyze several important fragments of the work for the study, where there is no continuous movement and on the contrary it is aimed at a physical theater.

Keywords:

Contemporary dance, notion of work in dance, movement, company Cortocinesis, choreographic creation, narrated version.

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	8
---------------------------	----------

CAPÍTULO 1

El problema de la obra en el arte danzario	14
---	-----------

1.1. Noción de obra en el arte danzario	14
---	----

1.2. Factores utilizados en la construcción de la obra en el arte danzario	18
--	----

1.2.1. El cuerpo	21
------------------------	----

1.2.2. La respiración	21
-----------------------------	----

1.2.3. El peso	22
----------------------	----

1.2.4. Poética del movimiento	23
-------------------------------------	----

1.2.5. Estilos	23
----------------------	----

1.2.6. Lectura del tiempo	24
---------------------------------	----

1.2.7. Poética de los flujos	25
------------------------------------	----

1.2.8. El espacio	26
-------------------------	----

1.2.9. La composición	27
-----------------------------	----

1.3. Movimiento y danza	28
-------------------------------	----

CAPÍTULO II

Compañía Cortocinesis Danza Contemporánea	32
--	-----------

2.1. La compañía	32
------------------------	----

2.2. Sistema de entrenamiento “ <i>Piso Móvil</i> ”	34
---	----

2.3. Temas, poética y declaración dancística	39
--	----

CAPÍTULO III

Obra <i>Papayanoquieroserpapaya</i>	43
3.1. Presentación de la obra	43
3.2. Análisis del proceso de creación coreográfica	47
3.2.1. Primera fase: pre-laboratorio de investigación	47
3.2.2. Segunda fase: montaje	49
3.3.3. Tercera fase: composición	50
3.3. Versión narrada-escrita	52
3.3.1. Primer momento	53
3.3.2. Segundo momento	61
CONSIDERACIONES FINALES	66
BIBLIOGRAFÍA	68
ANEXOS	69
A. Convocatoria versión número cuatro Premio Nacional de Danza	69
B. Programa de formación periodo académico 2008	73

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación pretende explicar la importancia de la preservación de la “obra” en el arte danzario, entendiendo la danza como un lenguaje escénico que se modifica en el espacio y en el tiempo. Por ende, se hace más difícil encontrar la forma de registrar los acontecimientos que se vivencian in-situ y dar cuenta de sus procesos de creación; además de la ausencia de archivos del movimiento y la poca utilización de sistemas de notación que aporten a conservar la memoria de las producciones artísticas. En consecuencia, la historia de la danza ha perdido y olvidado grandes piezas dancísticas.

Esta situación es el pulso vital que acompaña el desarrollo conceptual y metodológico del presente estudio. Por eso, se hace un breve recuento de algunos antecedentes que describen el camino recorrido por investigadores de diferentes campos del conocimiento, cuyo rol será sustentar la problemática planteada. Luego de ello, se presentan la tesis central del presente estudio, el marco conceptual que sustenta las reflexiones desde el punto de vista de la danza, el marco metodológico que acompaña la propuesta para la realización de un análisis del proceso de creación de la obra *Papayanoquieroserpapaya* de la compañía “Cortocinesis Danza Contemporánea” y de una versión narrada de la misma; todo esto con el fin de indagar y proponer formas de recolección de la historia de la danza, en este caso, de la historia de la danza contemporánea en Colombia.

La danza ha sido tema de estudio en varios momentos de la historia de la humanidad, pero fue solo a partir de ciertos intentos teóricos formales, que pretendían investigar la danza desde la filosofía, que esta se legitima y jerarquiza dentro de la clasificación de las bellas artes. Entonces, se empieza a reflexionar continuamente sobre varios de sus componentes, como por ejemplo la técnica corporal y el sistema de notación; pero hay uno que empieza a tomar mayor relevancia y es el de “*la obra en el arte danzario*”. Al no dejar un producto duradero como lo proporcionaban la pintura, la escultura o hasta la música, se empieza a utilizar y a situar a la danza dentro de las artes cuyo producto (“obra”) se transforma con cada reproducción, reposición y/o adaptación (Artes Vivas).

Sobre este tema existe un investigador y filósofo con formación en danza que profundiza en el estudio de la “obra en danza”: el escritor Frédéric Pouillaude. Es este autor quien apoya el marco conceptual del presente estudio y aporta con sus planteamientos a reflexionar sobre la poca atención que la filosofía y la estética prestan para pensar la danza y pensar con la danza. Por ello, en su libro *La deconstrucción coreográfica: La noción de obra en danza*¹, hace una minuciosa investigación histórica y teórica sobre el estado de la danza, mostrando por qué ha sido tan complejo preservar la obra en el arte danzario, en contraste con otras formas de arte, que pueden dejar algo duradero.

Por otra parte, la historiadora y crítica de danza Laurence Louppe tiene dentro de este estudio la responsabilidad de aportar al análisis de la obra, donde a partir de su propuesta de crear un hilo conductor que vincule lo observado con un campo permanente de referencias (factores específicos utilizados en la disciplina), se pueda preservar la historia de la danza desde el análisis de los elementos que la constituyen. Para ella el problema habitual dentro de las piezas de danza contemporánea es la complejidad de verlas, leerlas y comentarlas.

Finalmente, André Lepecki en el libro *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*, aborda la problemática del concepto modernista que entiende la danza sólo como un movimiento continuo e ininterrumpido. En su texto se invita a recapacitar sobre un movimiento dentro de la danza que se puede romper, interrumpir, ralentizar e incluso hasta en ocasiones se vuelve inmóvil. El aporte de los planteamientos de Lepecki permite examinar una fracción de la segunda y tercera fase de la creación coreográfica de la obra *Papayanoquioserpapaya*, en donde no existe un movimiento continuo e ininterrumpido y, por el contrario, se le apuesta a un teatro físico que busca generar experiencias visuales y sensoriales.

Por lo anteriormente dicho, y comprendiendo la importancia de preservar la obra y de aportar a la construcción de la historia de la danza en Colombia, el tejido o entramado que pretende este estudio realizar tiene como objetivo responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo preservar la obra en el arte danzario? y ¿Qué es preservable en el relato, en el discurso, o en la narrativa acerca de su ser ejecutado, de su puesta en escena y de su

¹ Pouillaude Frédéric, *Unworking Choreography: The notion of the work in dance*. Translated by Anna Pake. New York, NY: Oxford University press, 2017.

acontecer?. De este modo, se pretende robustecer los intentos de dejar huella y memoria del hecho artístico, no solamente centrándose en el producto sino también en los procesos de creación de las obras.

Teniendo en cuenta la problemática expuesta anteriormente y la necesidad de recoger, proteger, preservar y compartir los acontecimientos artísticos del campo de la danza, este estudio propone realizar una **versión narrada-escrita** de la obra *Papayanoquieroserpapaya* como una de las formas o posibilidades de hacer memoria, de nutrir la historia y, por ende, propender por el cuidado de la cultura colombiana.

En Colombia, cada vez son más visibles las elaboraciones discursivas a través de la producción escrita que parten de teorías sobre la danza contemporánea. Según el texto de la doctora en artes Juliana Congote Posada², las formas de construcción escrita en danza contemporánea se han incrementado gracias a la participación en una beca de investigación, al resultado de una conferencia y/o al requisito para optar por un título universitario. Aunque es requisito para optar por un título universitario, el presente texto también se plantea como punto de partida de una futura investigación que permita, a través de la escritura, capturar y preservar las producciones de la danza.

Inicialmente, es necesario hacer un pequeño recorrido personal en donde se evidencia un interés por todo lo relacionado con el cuerpo y la motricidad y que, con el pasar del tiempo, se transformó en un interés por la participación del cuerpo en la danza y el deseo de aportar a la historia de la danza contemporánea colombiana. Como Licenciado en Educación Física, de la Universidad Pedagógica Nacional, mis primeros intereses y pensamientos se centraron sobre el cuerpo, desde su investigación motriz. Luego de algunos años ejerciendo la profesión, surgieron nuevas preguntas y necesidades personales en torno a la participación del cuerpo en la danza, por lo que inicié un proceso académico en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ya como Maestro en artes escénicas con énfasis en danza contemporánea y bailarín-intérprete de algunas compañías de danza de la ciudad, reconocí que los bailarines-intérpretes, coreógrafos, directores, compañías y docentes son sujetos activos en la construcción del presente de la historia de la danza contemporánea colombiana desde lo kinestésico. Aun así, y en varios casos, estos sujetos

² Congote Juliana, *Narrar lo efímero: Producciones discursivas y comunidades de interpretación de la danza contemporánea en Colombia*, Tesis doctoral para optar por el título de Doctora en artes.

poco contribuyen a la producción escrita. Entonces decidí hacer parte del programa de la Maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, teniendo como objetivo hacer puentes entre lo visto sobre el arte pictórico y mi interés por el arte danzario.

Como ya se había mencionado anteriormente, este estudio pretende contribuir a la conservación de una de las obras que ha hecho historia en el arte danzario de Colombia. Para ello, se analizan las tres fases del proceso de construcción coreográfica de la obra *Papayanoquieroserpapaya*, de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea, además de que se narra en versión escrita la función ganadora del Premio Nacional de Danza.

Con el ánimo de contextualizar y destacar rasgos característicos de la compañía que le hacen ocupar un lugar importante y valioso en el ámbito artístico de Colombia, este texto dedica un apartado de su segundo capítulo para exponer brevemente la reseña del grupo. Allí se aprecia cómo la compañía, durante sus quince años de recorrido escénico, ha planteado cierto tema, poética y declaración dancística en sus piezas coreográficas, las cuales han tenido como objetivo recurrente la preparación del cuerpo desde una investigación física antes que estética. El sistema de entrenamiento “Piso Móvil” también se presenta en este capítulo, pues es la base principal de la declaración dancística de la compañía. Su estructura, que se compone de una *sensibilización al Piso Móvil*, de una *transicionalidad hacia la vertical* y por último de unas *dinámicas motrices*, han permitido desarrollar en el bailarín-intérprete eficacia en sus procesos motores (dinámicas de movimiento, memoria motriz, etc.), la utilización de su energía (porcentajes de la fuerza), la magnitud de sus desplazamientos (apertura en articulaciones, ubicación espacial y trayectorias), la promoción de la capacidad de riesgo (secuencia de movimientos complejos) y en la preparación para el trabajo de contacto (principios biomecánicos por parejas, tríos o más).

Desde la creación de su primera obra *Versión Camilo* en el año 2003, la compañía instauró una particularidad coreográfica: construir piezas cortas (corto coreográfico) entrelazadas por un sentido interpretativo y dramático originado desde el movimiento. No obstante, en el 2007, la compañía incursiona en otro tipo de expresiones coreográficas, inspirados en el libro *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez y en asocio con

la compañía Cuarto Vagón, la compañía Cortocinesis recibe el premio de la UNESCO a la mejor composición coreográfica³. Impulsado por este nuevo hallazgo, el director de la compañía Vladimir Rodríguez inicia en 2008 un nuevo laboratorio coreográfico en el que se trabaja sobre una búsqueda y exploración que fuera más allá de crear una obra. Como resultado de ese laboratorio, surgió la obra *Papayanoquieroserpapaya*.

Aunque la compañía cuenta actualmente con más de quince obras, de manera específica se seleccionó para el análisis la obra anteriormente mencionada, pues cuenta con dos galardones que le brindan gran importancia: primero, fue ganadora del Premio Nacional de Danza que otorgó el Ministerio de Cultura en el año 2010. Asimismo, y por poner en diálogo a dos instituciones encargadas de las artes en Colombia, fue seleccionada como una de las *Coreografías Colombianas que Hicieron Historia*⁴. Es importante resaltar además que esta pieza fue seleccionada para este estudio porque está ordenada de tal manera que pudiera hablar y afectar al público y, finalmente, porque permite apreciar una investigación minuciosa del movimiento y una profundización sobre el cuerpo en la danza, técnica e interpretativamente.

En el tercer momento de este escrito se presenta la pieza coreográfica a través de una descripción formal (duración, participantes, dramaturgia, listado sonoro, entre otros). Luego de ello, se analizan las tres fases que usó la compañía Cortocinesis para la creación coreográfica, y se ponen en uso los factores utilizados en la construcción de la obra en el arte danzario, propuestos por Laurence Louppe (el cuerpo, la respiración, el peso, poética del movimiento, estilos, lectura del tiempo, poética de los flujos, el espacio y la composición). Por último, en el tercer capítulo se hace la versión narrada-escrita de la función presentada en el Teatro Montessori de Bogotá, en el año 2010. Esta función sirvió para que el jurado le adjudicará el Premio Nacional de Danza 2010. Aunque existe la posibilidad de ver otras funciones presentadas en el país y en el exterior vía internet, esta función en específico sólo se encuentra en el archivo personal de la compañía; así que vale la pena detenerse en ella para poder así cumplir con el objetivo de preservarla.

³ Premio Bogotá un libro abierto. Bogotá capital Mundial del libro 2007.

⁴ IDARTES y el Ministerio de Cultura en el año 2012 seleccionaron la obra como una de las más importantes para Colombia, fue ubicada en la clasificación de *Resistencia* junto a la obra *El potro azul*, *Comparsas del Carnaval de Barranquilla*, *Plan vía* y *La mirada del avestruz*.

La metodología que se utiliza para la elaboración de esta monografía se encamina a la identificación de las relaciones que existen entre los referentes teóricos y el proceso de creación coreográfica de la obra *Papayanoquieroserpapaya*, sus nociones de cuerpo y movimiento, además de exponer y resumir la información encontrada de manera cuidadosa para, finalmente, plasmar los resultados obtenidos. La estructura metodológica utilizada para la elaboración de este texto inició con un proceso de documentación, en el cual se indagó sobre investigaciones, trabajos de grado, anuncios de periódicos y textos que aportaran al objeto de estudio. Los autores y textos seleccionados fueron Frédéric Pouillaude, - *La deconstrucción coreográfica: La noción de obra en danza*; Laurence Louppe, - *Poética de la danza contemporánea*, y André Lepecki, - *Agotar la danza. Performance y políticas del movimiento*. En la segunda parte de la estructura metodológica se hizo el desarrollo del trabajo de campo, iniciando con la gestión de material. Para ello, la Universidad Jorge Tadeo Lozano facilitó tres cartas de presentación ante IDARTES; ante Olga Lucía Quintero Galvis, asesora del Programa Nacional de Estímulos, del Ministerio de Cultura; y ante la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea. Luego de ello se pasó a una revisión del material de archivo escrito y audiovisual de varias obras de la compañía, para finalmente concentrarse en el archivo de la obra *Papayanoquieroserpapaya*. Para culminar esta segunda etapa, se hizo un dialogo con los cofundadores de la compañía y así entender el sentido de la obra, el proceso de creación y todos los temas que pudieran estar relacionados con la misma. En la tercera etapa, se seleccionó la documentación más importante que facilitara el alcance de los objetivos propuestos en el texto.

Para concluir, es importante recordar que este tipo de trabajos aportan sustancialmente al proceso de formación, pues se convierten en punto de partida para la elaboración de visiones conceptuales propias y prácticas en torno a temas que le competen a la Estética e Historia del arte, desde el campo de la danza contemporánea. Por tal razón se proporcionan unas consideraciones finales que buscan plasmar las experiencias obtenidas durante la puesta en marcha de la propuesta y las reflexiones que sobre ellas se realizaron. En consecuencia, se deja abierta la posibilidad de que esta monografía sea sujeta a una realimentación y sirva como referente para futuros trabajos que quieran aportar a la historia de la danza contemporánea en Colombia.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE LA OBRA EN EL ARTE DANZARIO

1.1. Noción de obra en el arte danzario

Dividiré la danza en dos categorías; la primera sólo habla a los ojos, los encanta con la simetría de los movimientos, con el brillo de los pasos y con la variedad musical; con la elevación del cuerpo, la seguridad en sí mismo, la firmeza, la elegancia de las actitudes, la nobleza de posiciones, y la gracia refinada de la persona. Esto solo representa la parte material de la danza. La segunda, llamada danza en acción, es, si me atrevo a expresarme de esta manera, el alma de la primera; le da a la danza mecánica su vida y expresión, y al seducir al ojo, cautiva al corazón y lo atrae hacia las más vívidas emociones. Esto es lo que hace que el arte sea lo que es... La danza está hecha para hablar porque anteriormente era muda.

Noverre (Division de la danse)

¿A qué se refiere Noverre al decir que la danza estaba muda? Esta pregunta es un abrebocas e invitación a dilucidar diferentes cuestiones que se constituyen a partir del pensar, desde diferentes posiciones y problemáticas filosóficas, la danza. La preocupación por lo bello y estético es tan humana como la filosofía. La danza también debe ser objeto de las palabras, de los discursos y de las narrativas de quienes han optado por la investigación profunda de lo que es el ser humano. Es entonces momento de la danza hablante, que sale de su mutismo para entregar sus palabras que *cautivan al corazón y atraen a este hacia las más vívidas emociones*.

Para abordar y realizar este ejercicio narrativo, se necesita recorrer un poco la historia del pensamiento enfocado al arte mismo y, por supuesto responder la pregunta: ¿qué es la danza? Para ello, se abordarán algunos movimientos filosóficos y artísticos que han alimentado las cuestiones propias de la danza. Como es propuesto por Paul Valery, en *Filosofía de la danza* (Valery, 2001, p. 47), es más que pertinente sumergirse en la danza como filósofo, disfrutando del simple hecho de preguntar a fondo y por cada detalle.

Además, se tratará de entrar de la manera menos torpe posible, a este camino de la interrogación infinita (como este mismo autor lo manifiesta, pues es pensador sin muchas habilidades corporales).

Al comenzar este camino, lo primero que debe hacerse es buscar dentro de lo que se considera el cuerpo de la filosofía, a aquellos filósofos que han hablado sobre lo que genera el placer natural por lo bello en el ser humano; este sentimiento placentero del cual la danza hace parte ineludible en la historia humana: el placer por lo bello, por lo estético. La filosofía del arte nace de estas preguntas, y por esto es ella a quien primero se le indagará por la danza.

En este camino de constantes cuestionamientos, y al igual que Frédéric Pouillaude (2017, p. 3), se encuentra un gran primer reto: las muy pocas referencias a la danza en el mundo filosófico. Inclusive Pouillaude (2017, p. 3) plantea que a la danza se le ha sustraído dos veces de la filosofía. La primera de ellas de manera literal, como sucede en la filosofía del arte de Kant, quien en su trabajo sobre estética y en la *Crítica del Juicio*, sustrae a la danza de las artes. Esto resulta muy importante en la historia de la filosofía del arte, debido a que Kant es el primero que se establece como meta crear un sistema universal de la estética; una estructura general para entender qué es aquello que nos hace no sólo disfrutar de lo bello, sino realizar un ejercicio reflexivo al respecto. En el mismo instante que la filosofía se compromete a la tarea de crear un sistema universal para entender la estética, la danza es sustraída de este (Pouillaude, 2017, p. 4). Esto también ocurre con los pensadores alemanes siguientes como Hegel y Schelling, quienes no incluyeron a la danza en sus análisis sobre la estética y el arte al no considerarla parte del sistema de las *fine arts* que incluían la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música, haciendo énfasis en las tres primeras como herramientas de simbolización y representación visual de la verdad, y en las dos últimas como puentes auditivos a la verdad.

La segunda manera en la que es excluida la danza es cuando se decide llenarla de un contenido superior al arte y concebirla como algo que se percibe más allá de la experiencia que proporcionan los sentidos. Pouillaude (2017, p. 5) ve esto como una consecuencia de la exclusión que ha sufrido la danza de los sistemas filosóficos; es decir que, al no pertenecer a ninguna categoría o estructura de los sistemas propuestos, debió buscar su lugar en otras

esferas más propias de lo tangible y práctico. Las categorías, según visión de la estética de los pensadores citados, son demasiado cortas o largas para afrontar el reto de la danza que se ofrece como un lugar de estudio del ser humano superior, y donde habitan y suceden las demás artes (Pouillaude, 2017, p. 5).

Para Pouillaude (2017, p. 3-13), esta no es sino otra manera de sustraer (ausentar) la danza del pensamiento filosófico, pues es colocarla fuera del alcance de la filosofía al presuponer que pertenece a otras esferas del saber que son más propias del sujeto y el movimiento que de los sistemas filosóficos propuestos. El autor muestra que, a través de los años, la danza ha sido tratada desde diferentes narrativas: desde lo moral (con un Sócrates danzante en el Banquete de Jenofonte), hasta lo histórico (con las danzas de la guerra y la paz en el diálogo Las Leyes de Platón). Se incluye además en este proceso el recuerdo de un lenguaje universal oculto en la Ilustración. Esta dislocación de la danza en la historia del pensamiento también tiene su lugar en los textos de Nietzsche, quien atribuye en sus escritos de juventud (referidos a lo dionisiaco) aquello que pertenece a las artes, a la creación que requiere algo de locura y de lo apolíneo, aquello que tiene origen en la razón y está estructurado de una manera lógica. Pouillaude (2017, p. 8) reconoce entonces la enorme dificultad de realizar un análisis adecuado de los textos de Nietzsche. Sin embargo, lo considera un precursor al percibir la danza más allá de la experiencia que proporcionan los sentidos y así evidenciar su dislocación de un terreno netamente filosófico. Además, esta ausencia es concluida por Pouillaude (2017, p. 9) como un todo o una nada y, por lo tanto, lleva a afirmar que el producto o la obra en el arte danzario no existe.

Esta exclusión de la danza del pensamiento sistemático será reafirmada por la pretensión de aislamiento del bailarín, planteada en el texto de Paul Valéry (2001). En ella, la danza es un hecho puramente subjetivo y de experiencia creadora del bailarín; pero con consecuencias generales a todos los seres vivos. La crisis de la modernidad, y el inicio de lo que Benjamin (1998) llama la era de reproductibilidad técnica (la habilidad de la era industrial de reproducir en masa la obra de arte), conllevan a la danza a reafirmar su ausencia en las élites del arte y en las clases incipientes de trabajadores de fábricas. Esta se muestra entonces como un espacio más propicio para el estudio de la física humana y su

movimiento, cercano a lo que llama Pouillaude (2017) “la elevación transcendental”⁵. Para Valery (2001), la danza no puede ser vista como hecho empírico aislado, o un evento estético puntual, pues esta es en sí misma la obra de arte: “...ese cuerpo que baila parece ignorar lo demás; parece desconocer todo lo que lo rodea...” (Valery, 2001, p. 48). El bailarín aislado no sólo baila sino realiza “...una poesía general de la acción de los seres vivos...” (Valery, 2001, p. 50). Estos aportes teóricos afirman su papel en la elevación transcendental. La aventura filosófica se define al preguntarse sobre algo intangible que no posee un substrato claro y, aunque no es un hecho o acción, es un ritmo, cadencia y estado transcendental que “... los atrapa, los captura en la esfera de vida lúcida y apasionada que va a formar su arte...” (Valery, 2001, p. 45).

Ver la danza desprovista de una obra es hacer explícita la ausencia de un objeto que sobreviva después de que el bailarín desaparece. La transitoriedad (y dudosa existencia) de la obra en el arte danzario revalúa la idea de un producto u *objeto* del arte que es capaz de sobrevivir a la muerte del artista. Para Pouillaude (2017, p. 55), la danza se rehúsa a materializar la experiencia en una obra, pues un movimiento del bailarín es más que una secuencia transitoria de movimientos; esta es una pretensión que viene de un lenguaje universal, común a todos los seres vivos. Sin embargo, como se mostrará a continuación y en los próximos dos capítulos, la construcción de la obra coreográfica existe porque son evidentes su producto e intencionalidad en la escena. Laurence Louppe (2011) plantea unos factores⁶ que se deben tener en cuenta al momento de la construcción y comprensión de la danza contemporánea, al suprimir la necesidad y la problemática de un resultado de la danza, y enfocarse en el análisis de la creación coreográfica que resulta un excitante proceso creativo coreográfico.

⁵ La danza como algo que está más allá de lo que percibimos de los sentidos; existiendo algo esencial que desconocemos en lo que percibimos.

⁶ En el texto de Laurence Louppe esos factores son llamados herramientas.

1.2. Factores utilizados en la construcción de la obra en el arte danzario

Pouillaude (2017) y Louppe (2011) consideran que antes de la segunda guerra mundial y los consecuentes cambios vistos en los estilos y modos de producción industriales y artísticos, la danza se encontraba ligada inevitablemente al ballet y al teatro. Las grandes compañías de Ballet en Europa eran conocidas por sus elaboradas presentaciones, y las escuelas de ballet representaban un estilo de vida y estatus social. El teatro era subordinado a una relación de entretenimiento con pequeñas piezas llamadas *Divertissement*, donde un grupo pequeño de actores que iba acompañado por música y danza, deleitaba a las nacientes masas de personas en las grandes ciudades europeas.

La segunda guerra mundial, al parecer, marca el final de estas relaciones artísticas y culturales (Pouillaude, 2017, p. 115), puesto que después de ella, en Francia, empieza a surgir un distanciamiento entre las estructuras teatrales y del ballet con la danza. Las nuevas formas de reproducción y los nuevos espacios urbanos permitieron nuevas relaciones artísticas. Sin embargo, ubicar el nacimiento de la danza contemporánea sería más exacto a finales del siglo XIX (Louppe, 2011, p. 48), con el nacimiento del cine, que como él, fue un arte nuevo, que permitió apreciar nuevos estados del cuerpo.

Louppe (2011, p. 48) ubica una de las primeras manifestaciones del nacimiento de la danza contemporánea en la francesa Madeleine G., de la cual la historia no ha guardado de su apellido sino la primera letra, y quien se presentaba en escenarios alemanes bajo estado de hipnosis a un público⁷. Esta presentación desprovista de cualquier trabajo coreográfico presenta a un ser humano despojado de toda conciencia e inclusive de sí mismo, entregado por completo a la percepción de un público. Es por esta ausencia de la danza, en la danza contemporánea, que ésta no hereda las relaciones artísticas, sociales y culturales que la danza anteriormente sostenía con el ballet y el teatro. Por lo tanto, un nuevo espacio deberá construirse en ausencia de los conceptos del teatro y el ballet.

⁷ Infortunadamente al intentar encontrar información sobre la francesa Madeleine G., no aparece el año, o el evento en específico donde se presentó y por el contrario muchos textos consideran a Isadora Duncan como una de las precursoras de la danza moderna, hasta el punto de bautizarla “Madre de la danza moderna”.

Esta nueva fuerza creativa no sólo pondrá las viejas relaciones de la danza con el teatro y el ballet en crisis, sino que revalorará las concepciones de obra y autor. Será en Francia, a partir de 1980, donde la danza encontrará un nicho fértil para convertirse en una de las más poderosas voces de la conciencia. Para Louppe (2011, p. 123), citada en Pouillaude (2017, p. 116), la década de 1980 en Francia se caracterizó por una visión inflada y sobrevalorada del concepto de obra y del autor en la danza. Este último ya no se ve como un mago que adiciona ingredientes al azar en su pócima, sino como un creador que, a través del cuerpo, es capaz de crear un discurso, una estética y una técnica. Sin embargo, es importante saber que ha aparecido una nueva relación que no tenía lugar en la danza desde la filosofía tradicional y el pensamiento sistémico: la idea de una obra y un autor en la danza contemporánea.

La obra de danza contemporánea y su autor requieren de una nueva manera de expresarse y nuevas categorías para interpelar al pensamiento y a las emociones. Estas no pueden ser encasilladas en la antigua idea del teatro y del ballet; ni tampoco encumbrarse en una cima transcendental que otorgue características inalcanzables al pensamiento humano. Esta necesidad es la que lleva a la creación y publicación de la *Poética de la danza contemporánea*, donde Louppe (2011) propone:

[...] proporcionar algunos conceptos, sobre el conjunto del campo coreográfico contemporáneo, su elaboración, sus recursos, sus modalidades de creación... sugerir a qué tipo de sensación, de percepción, nos proponemos conducir al espectador. A qué umbral de escucha sensorial y de autonomía de la conciencia estética puede el cuerpo danzante llevar, a quien lo consienta, a dejarse conmover con la experiencia del gesto (Louppe, 2011, p. 16).

Esta posición manifiesta una rebeldía para aquellos que defienden la elevación transcendental de la danza, puesto que cualquier intención de formalizarla u objetivarla sería situado como un concepto opuesto a su naturaleza libre, lejos de ser precisada de alguna manera por algún concepto o género. Sin embargo, es evidente la preponderancia de la danza en las diferentes propuestas artísticas contemporáneas, pues desde 1980 adquirió una innegable importancia como medio de expresión social y cultural. Louppe (2011, p. 17) señala que la necesidad de realizar este trabajo, de concebir una estructura para observar y

crear danza contemporánea, es una necesidad no de los mismos coreógrafos o bailarines sino del público que reiteradamente lo manifiesta. Es la necesidad de un nuevo sistema de elementos para acercarse a ese poder de transmisión de emociones y sensaciones que posee la danza contemporánea.

Es necesario entonces construir una *Poética de la Danza contemporánea* que brinde unas nuevas estructuras lógicas que permitan acercarse a las muy diferentes y variadas intensidades del arte danzario contemporáneo. Se trata entonces de construir un sistema de elementos que permitan ahondar en sus diferentes muestras y expresiones, realizando conexiones que antes no se habían establecido, referenciando hechos desde diferentes disciplinas, revalorando la relación cuerpo – mente y entendiendo la necesidad de superar las limitaciones de la reproducción. Además también hay que referirse a lo que sucede con el público en la danza contemporánea como una respuesta a esa falta de obra pues esta subjetividad que nace entre y con el espectador transforma la vida mental de ambos. Por último, este trasegar propuesto debe llevar inevitablemente a la narrativa creativa, es decir, una aproximación a cómo se hace la danza contemporánea.

A continuación se proporcionan nueve factores específicos utilizados en la construcción de la obra en el arte danzario; con ellos Laurence Louppe busca crear un hilo conductor que vincula lo que se crea, lo que se muestra, lo que se ve y un campo permanente de referencias. De esta manera se puede hacer un análisis de los elementos que constituyen la obra en el arte danzario (ver gráfico 1).

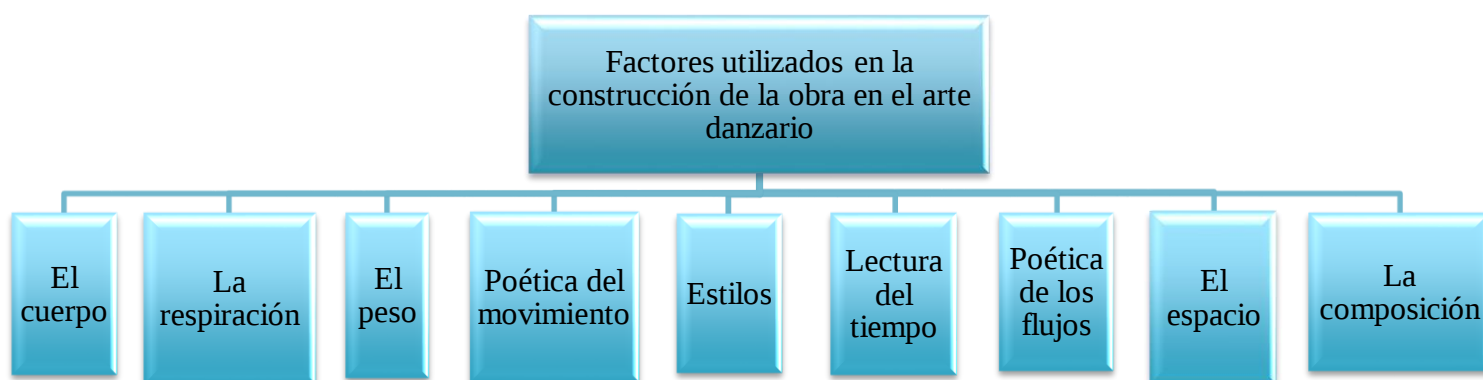


Gráfico 1.

1.2.1. El cuerpo

Louppe concibe el cuerpo no sólo como productor de movimiento, sino como un transmisor de experiencia en el mundo. El cuerpo es mucho más que sangre y tejidos o, como diría Jerome Andrews, carcasa. Se mueve en un espacio, pero estos movimientos no son solamente el hecho físico del balanceo entre músculos, huesos y articulaciones pues tienen su origen en el sistema nervioso, en otras palabras, el pensamiento. (Louppe, 2011, p. 63). A su vez, la visión y el tacto se alían, logrando la posibilidad de convertir a la mano o a cualquier otra parte del cuerpo en un observador de la arquitectura corporal. Es muy común en las piezas de danza contemporánea que el artista proceda a sentir el cuerpo con la mano, transmitiendo una comprensión corporal construida en su relación consigo mismo y con el espectador.

Desde diversas artes, ciertas partes del cuerpo humano han sido explotadas y han servido mejor para transmitir discursos o emociones (por ejemplo, el rostro y las manos). Sin embargo en la danza contemporánea, la búsqueda se sitúa en partes del cuerpo que no comprometan ningún discurso aparente, o en la reconversión de partes que se convierten en sí mismas como todo el cuerpo (vientre, nuca, hombros, entre otros). La narrativa del cuerpo o el relatar con el cuerpo pueden ser analizados desde varias posiciones; sin embargo, la frontera principal del cuerpo en el escenario es el otro. La alteridad es un elemento primordial en el cuerpo, pues se es, en tanto el otro es, lo ve y siente. El cuerpo es más que un espacio ocupado, es un posible, un devenir que hace tangible lo existente y existente lo intangible. Es en él donde habitan el pensamiento y el espíritu.

1.2.2. La respiración

La respiración es, para Louppe, el segundo factor utilizado en la construcción de la obra en danza contemporánea (Louppe, 2011, p. 81). Al igual que el latido del corazón, esta le imprime un ritmo al cuerpo, el ritmo en el cual se vacía y se llenan las entrañas de aire, ese aire que representa lo no lleno, lo que puede ser ocupado. Al llenar el cuerpo, se recuerda que no es una entidad sólida impenetrable, sino una superficie porosa que permite

el tránsito y el intercambio diverso con lo que lo rodea. El bailarín-intérprete evidencia con su respiración el ritmo del escenario: con una respiración suave, mantiene la calma; con una agitada, impulsa las tensiones y emociones propias de un devenir errático y explosivo. La cultura de la meditación oriental ha influenciado profundamente la danza contemporánea en la cultura neumática (del pulmón, del aire y la respiración) de las diferentes propuestas orientales que han impuesto un sello en el desarrollo de la danza, puesto que le asigna la imperiosa tarea de fortalecer la relación cuerpo – mente. La respiración no es entonces más que el intercambio entre lo gaseoso y lo sólido, el equilibrio entre lo corpóreo y lo espiritual⁸.

1.2.3. El peso

Louppe toma la definición de peso (Louppe, 2011, p. 91) de los desarrollos hechos por Rudolf Laban, quien define cuatro factores en el movimiento: peso – flujo – espacio – tiempo. Entonces el peso se refiere a la materialización del cuerpo, a su existencia terrenal y objetiva, a su constitución en masa corpórea que puede devenir en un flujo, en un espacio y en un tiempo. Su existencia corpórea no se limita a ser desplazada, puesto que es ella misma un desplazamiento que crea simbolismos, evoca emociones e impulsa el conocimiento. La existencia de la masa corporal es en sí misma provocadora debido a que la gravedad influye en ella de manera irrestricta. La resistencia a caer es parte del movimiento y va más allá de un hecho biomecánico. Estar erguidos es estar en resistencia a caer, es estar vivos, es retar la gravedad, lo natural e ir más allá. La danza contemporánea, según Louppe (2011, p. 96), descubre y prioriza este hecho en su desarrollo artístico. El peso es fundamental porque está lleno de secuencias de ricos devenires ocultos en el sentido común.

Una manera de comprender la noción de peso propuesto por Louppe, en un contexto de la danza contemporánea colombiana, se puede ver en la obra *Patafuerte* creada en el año 2012 por la compañía bogotana La Bestia. En esta obra se aprecia cómo el peso es usado

⁸ La técnica Butoh es un referente para comprender lo planteado por Louppe, ya que esta técnica se nutre de la meditación, intentando reflejar estados mentales.

intencionalmente no solo en el trabajo individual, sino en el trabajo de conjunto; específicamente, sobre el final de la obra (minuto 38:10 hasta el 42:00), se pueden distinguir las diferentes maneras en las que el cuerpo va hacia el piso, ya sea por un impulso sugerido o simplemente por instinto de protección. Al ir aumentando la velocidad de los engranajes motrices, el cuerpo automáticamente va encontrando rutas de solución para la caída y la recuperación del y hacia el suelo.

1.2.4. Poética del movimiento

Todo movimiento supera su existencia biomecánica puesto que es un más allá. Incluso cualquier movimiento está sujeto a emociones y sentimientos que trasciendan el fluir del cuerpo en el espacio.

En general, el territorio de lo poco explorado en el movimiento corporal humano y su respectiva ubicación en el mundo emocional como un gesto, es posible en la danza contemporánea. Los sitios más oscuros e intransitables del movimiento son expuestos en el devenir de la danza: la presión gravitatoria, la necesidad de inmediatez del tiempo, el flujo del peso a través del espacio, la intencionalidad del ser que danza y la inevitable interacción del otro. Estos son parte de la poética del movimiento, donde lo futuro debe ser producto de la innovación del presente.

Continuando con la idea de traer referentes de piezas de danza contemporánea colombianas que ayuden a comprender lo planteado por Louppe. La obra *Páginas de un diario nunca escrito*, del maestro Charles Vodoz y creada en el año 2008, es pertinente mencionarla, puesto que en ella se aprecia cómo la danza contemporánea no excluye ningún tipo de movimiento o gesto. En esta obra, todo movimiento es susceptible de poética al realizar su función de existencia en un medio emocional y consciente.

1.2.5. Estilos

Louppe entiende la noción de estilo (2011, p. 121) como la unión organizada de todos los gestos y movimientos que tienen como fin convertirse en una experiencia para otros y el

entorno. El estilo es a lo que más fácilmente tiene acceso el espectador en la danza contemporánea, debido a que representa lo más fluido que se transmite en la obra. Se manifiesta de manera evidente en la sensibilidad del espectador, puesto que apela a sus emociones sencillas, a la experiencia común de la vida corriente y es la primera percepción del devenir continuo del conjunto de la obra. Es necesario entonces que dentro de la obra existan unos puentes estables entre los diferentes momentos o instantes, debido a que el estilo no sólo es inmediatamente percibido por el espectador, sino que además es el que provee el sentido a la obra. En esta dirección, el estilo es el resultado de un trabajo de larga duración (Louppe, 2011, p. 128), debido a que es el encargado de transmitir el sello personal o impronta, tanto de la obra como de la compañía que lo desarrolla. Esto significa un gran reto para los artistas y compañías de danza contemporánea, porque es esta la única manera de sobresalir y encontrar nuevos horizontes que superen tanto la incapacidad creativa, como la alineación o reproducción vacía.

El sistema de entrenamiento adoptado por la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea llamado *Piso Móvil*⁹, es uno de los mejores referentes en la actualidad de la danza contemporánea colombiana, que posibilita la comprensión de la noción de estilo propuesto por Louppe. Este sistema de entrenamiento le ha servido a la compañía para entrenarse diariamente y también les ha ayudado a desarrollar su estilo dancístico, su sentido y su horizonte en la búsqueda de un lenguaje motriz que los identifica como grupo.

1.2.6. Lectura del tiempo

La cultura contemporánea, con seguridad influenciada por el método de producción industrial y digital, ha puesto el tiempo de la productividad en la cima de las preocupaciones humanas; tal vez cumpliendo la función de recordar el breve paso por la existencia. El tiempo aparece como infierno y paraíso en el arte porque no solo no se puede escapar de él, sino que tampoco se puede comprender como un hecho en sí. Es necesario

⁹ Sobre el sistema de entrenamiento *Piso Móvil* se profundizará en el capítulo II (página 34).

entonces dividirlo para examinarlo, pero al hacerlo ya se secciona de un todo inteligible a una particularidad pasada.

Para Louppe (2011, p. 146) esta sensibilidad a lo efímero es la interacción misma del cuerpo danzante, puesto que nace de un sujeto que interviene en el espacio con estilos y finalidades estéticas. El espectador simplemente está atrapado percibiendo el devenir de instantes; está sumergido en esa sucesión de segundos observando cómo el movimiento tiene el reto de inventarse poéticamente de nuevo cada vez que el ciclo temporal se cierra. La danza le arrebató la presa a Cronos, impidiéndole devorarlo todo, desafiando el fatalismo natural del ser humano.

Uno de los elementos que más influye en la organización del tiempo es el concepto de fraseo. En danza, el fraseo consiste en la organización sensomotriz de las duraciones y se obtiene por la confluencia en el tiempo de otros tres factores (peso, espacio y tono). Para Louppe (2011, p. 140) en el fraseo se distribuyen algunas alteraciones corporales: tensión, relajación, suspensión, que delimitan los acentos, los niveles de espera, las rupturas, las aceleraciones o las ralentizaciones (porque entregado al tiempo, el movimiento reinventa todos los factores). Entre muchas búsquedas, algunos bailarines (Duncan, Laban, Humphrey, entre otros) han prescindido de la música con el firme propósito de entrar más profundamente a su fraseo, haciendo responsable totalmente al cuerpo, del desarrollo de este, evitando así un fraseo sugerido del exterior.

Para comprender el concepto de fraseo incluido en la noción de lectura del tiempo formulado por Louppe, la obra colombiana *Baldío* creada en el año 2010 por la Compañía Tercero Excluido, permite apreciar una propuesta que incluye en varios fragmentos de la obra, acciones motrices individuales y grupales en donde se prescinde de la música, invitando al espectador a percibir ese devenir de instantes sin insinuaciones sonoras.

1.2.7. Poética de los flujos

Es necesario entender que en la danza contemporánea no sólo se trata de la permisividad del movimiento en el tiempo, que decanta lo posible en un estado energético y transforma el contorno en un espacio para la percepción estética. Esta energía está mediada

por el ritmo, el cual no es simplemente un fraccionamiento de los sucesos de la materia y el tiempo, sino es el lugar de encuentro de todas las emisiones del contorno artístico. Es así, que el ritmo es el punto donde se convierten las particularidades en un todo emocional, donde se transforman la dinámica y los objetos de la danza (Louppe, 2011, p. 148).

Por su parte el flujo¹⁰ debe entenderse como ese devenir de los ritmos que no se limitan a la medida, sino que se extrapola al movimiento en sí; es decir, a la posibilidad que tiene cualquier masa corporal de ser afectada por la gravedad. Laurence Louppe refuerza la idea de Laban de distinguir dos estados de flujo: libre y atado, aclarando que la calidad del flujo no se encuentra en el estado de debilitamiento tónico o de su intensidad, sino en la transición del uno al otro (intervalo).

Los intervalos que suceden en este accionar son ampliamente aprovechados por la danza contemporánea, modificando y jugando con lo intermedio entre el movimiento y la quietud, ya sea en un balanceo, en un fluir o por el contrario en un movimiento de elipsis (acortando el movimiento y cambio de un estado tónico a otro).

1.2.8. El espacio

Con la teoría de los cuatro factores en el movimiento de Rudolf Laban: peso – flujo – espacio – tiempo, se aprendió que el espacio no es solamente un ítem del ejercicio en general. “El bailarín vive del espacio y de lo que el espacio construye en él”, manifiesta Louppe (2011, p. 164). Este espacio le conviene alejarse de una concepción objetiva de él, es decir, este no existe como objeto externo. El bailarín tiene una estrecha relación con el espacio, ya que son sus movimientos organizados los que crean un sentido estético, una hipnosis donde el espectador se sumerge en la percepción de los movimientos que penetran y festejan el espacio. De ahí la idea de establecerle al espacio una interacción casi que obligada con los cuerpos. Este festejar creativo obliga a la danza contemporánea a convertir el espacio en un interlocutor más, a hacer parte de la obra como el lugar de lo posible. Las intervenciones del espacio por parte de la danza contemporánea han sido muy variadas, desde el suelo que puede ser cualquier cosa que supla un fin en la poética de los flujos o

¹⁰ Traducción de flow (flux).

como las formas de asumir el espacio desde la ocupación corpórea. Se puede decir entonces que el espacio cumple la función fundamental de establecer la geografía (relación de sujetos en el espacio) y la cartografía (maneras de abordarlo y concebirlo).

Aunque en el texto de Laurence Louppe se hace mayor énfasis en la noción de espacio total, no se debe olvidar la importancia de reconocer el espacio parcial, pues es allí donde los movimientos corporales se encuentran dentro del límite de espacio que tiene cada quien (Kinesfera)¹¹. “Un espacio que vive, que se mueve, que piensa y es pensado.” manifiesta Louppe (2011, p. 166), es decir que las cualidades del espacio varían con cada persona, su interacción con el otro y también con el coreógrafo que construye el propio espacio de la pieza.

1.2.9. La composición

Es común escuchar que cada cosa debe ir en su lugar, que la organización genera las tensiones creativas necesarias para el proceso artístico. Entonces, es pertinente establecer una dualidad intrínseca entre la narrativa y la composición, puesto que la tensión se da por la interacción de las partes. La narrativa es pues la escritura de esta interacción, es la forma simbólica de cómo se establecen las tensiones entre las partes. Tanto el coreógrafo como el bailarín, se ven inmersos en la poética de los flujos y en la composición. En la danza contemporánea no es posible disociar un papel del otro porque los dos deben crear en diferentes espacios y tiempos. No se puede realizar una simple reproducción, puesto que el bailarín debe crear con su movimiento, cuestión que es un elemento esencial en la improvisación (Louppe, 2011, p. 201).

En la danza contemporánea, la reproducción artística se hace imposible ya que cada obra es desarrollada en vivo, el proceso de creación está íntimamente ligado a su puesta en escena y está muy lejos de un proceso individual y solitario. La danza contemporánea

¹¹ La Kinesfera será comprendida como un contenedor esférico imaginario que rodea a cada individuo, teniendo como límites el radio de acción normal generado por las extremidades de un cuerpo móvil [Por lo tanto este espacio varía de persona a persona, de acuerdo a sus características físicas]; una Kinesfera puede fusionarse con la de alguien más iniciando una interacción de espacios. (Amante de la danza. Qué es la Kinesfera? Parte 1, Recuperado de : <http://vivoparaladanza.blogspot.com/2016/03/que-es-la-kinesfera-parte-1-con-esquemas.html>

sucede entre varios, es un colectivo; inclusive si la obra tiene un solo bailarín, éste ya es otro con el espacio, con el público y consigo mismo. Ese crear continuo requiere que tanto el bailarín como el coreógrafo conviertan la improvisación de una experiencia continua a una composición. Sin esta, el mismo arte no tiene sentido, pues la danza contemporánea centra su desarrollo en la interacción de sujetos creadores continuos, es decir, en un lugar lejos de las normas, lo predecible y lo establecido “[...] en la complejidad creciente de sus instancias... donde la danza debe avanzar incesantemente hacia lo imperceptible...” (Louppe, 2011, p. 219).

La obra *Estados* de la compañía Zigma Danza¹², ganadora del Festival Distrital de Danza Contemporánea Categoría Profesional en el año 2010 y de varios estímulos económicos ofrecidos por las entidades culturales de Colombia, es una pieza que ha circulado a nivel nacional e internacional (México y España). Esta pieza es el último referente que se utiliza en este texto para comprender la noción de la composición de Louppe. En ella se aprecia el cómo se puede trabajar sobre algunas técnicas propias de la danza urbana y la danza contemporánea, e ir organizando un cuerpo expresivo y una narrativa rica en posibilidades.

1.3. Movimiento y danza

Días anteriores al 5 de mayo de 2018 recibí una invitación a participar de una conferencia de André Lepecki, profesor e investigador de la escuela de artes de Nueva York. El conversatorio que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), se enfocó en la pregunta de cómo curar performance experimental. Para ello, Lepecki utilizó como referencias algunas obras en las que él había sido curador¹³. Particularmente en ese momento, consideré que muchos de los ejemplos utilizados en la conferencia carecían de movimiento o del ideal de movimiento que habitualmente se presenta en las obras de danza; presumí que para participar como intérprete en las

¹² En este link se encuentra el video de la obra *Estados* <https://www.youtube.com/watch?v=1m2RLdCOjWE>

¹³ Las obras se mueven entre danza, teatro, instalación, happening, entre otros.

propuestas mencionadas por Lepecki, no necesariamente se necesitaba de un cuerpo entrenado desde la danza y que, por el contrario, cualquier persona que trabajará con el cuerpo (actor, deportista, malabarista o practicante de Parkour, solo por nombrar algunos ejemplos), podría haber intervenido en esos performances. Seguramente muchos pensarán que el anterior comentario es demasiado conservador y probablemente así lo fue, pues lo comprobé al hablar con algunos asistentes al conversatorio que confrontaron mi postura argumentando una defensa hacia las nuevas tendencias de la danza contemporánea y del performance.

Tanto el conversatorio, como la charla informal con los colegas de danza contemporánea, generaron en mí un interés por abordar la lectura *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*, creyendo que después de leer el texto quizá abriría mi mente a nuevos caminos conceptuales donde la filosofía sirviese como herramienta para desentrañar los principios de la danza.

André Lepecki en su libro analiza obras de coreógrafos, de artistas visuales y de performances que critican el concepto modernista de entender la danza únicamente como un movimiento ininterrumpido: “[...] ha llegado el momento de investigar la coexistencia de múltiples temporalidades dentro de la temporalidad de la danza; de identificar múltiples presentes en las actuaciones de la danza.” (Lepecki, 2008, p. 11). Los artistas analizados por Lepecki proponen, a través de sus obras, formas que rompen, interrumpen, ralentizan el movimiento continuo y hasta en algunas ocasiones lo vuelve inmóvil, exponiendo cómo las prácticas coreográficas actuales han permitido repensar el discurso crítico de la danza, dejando a un lado la idea que asociaba ontológicamente la danza con flujo, continuidad del movimiento y con gente que daba saltos con o sin música.

Para André Lepecki, la danza debe ser capaz de transformarse arribando a grandes y nuevos movimientos, aunque esto se logre en muchos casos desde la quietud:

Abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento (Lepecki, 2008, p. 20).

La anterior cita invita a detenerse en cómo la coreografía¹⁴ surge en la modernidad temprana remecanizando el cuerpo, con la idea de auto-representarse como ser que genera movimiento; en ese sentido, agotar la danza es agotar la alianza permanente entre danza y movimiento. Cualquier pieza de danza que complique el terreno de su ser, sugiere un diálogo renovado con la filosofía que permiten un replanteamiento político del cuerpo, entendiendo el cuerpo como un sistema abierto y dinámico de intercambio.

[...] agotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad. Es empujar hasta el límite crítico el modo en que la modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética. Es agotar la modernidad, por utilizar la vigorosa expresión de Teresa Brennan, que bien podría leerse como sinónimo del título de este libro (Lepecki, 2008, p. 24).

Para concluir, se puede afirmar que si algo se encuentra constantemente en el análisis de la obra de danza contemporánea es el movimiento, lo efímero y lo transitorio de su obra, cuestiones que aborda André Lepecki (2008) en su libro *Agotar la Danza. Performance y política del movimiento*, donde se plantea que la relación de la danza con el movimiento se viene agotando, pues la misma característica que la hace propia de su sentido de contemporaneidad (su constante reconstrucción y creación) la obliga en este tiempo a poner en entredicho sus relaciones con el movimiento. Se concibe la danza como expresión del movimiento del cuerpo humano, inclusive si alguna obra intenta superar esta relación; podría pedir que se regrese el dinero cancelado para ser espectador, como sucedió en lo narrado en Lepecki (2008, p. 15) donde se demandó en julio de 2004 a la obra *Jerome Bel* por ser supuestamente una falsa obra de danza. Esta situación pone en aprietos lo que se concibe como danza. Sin embargo, ¿no es acaso la propia naturaleza de la danza contemporánea la de reevaluarse y reconstruirse a sí misma? Entonces esta debe dismantelar y deconstruir la relación que se asume de la danza con el movimiento. Debe retar al peso, construir nuevas poéticas del movimiento y del flujo, tratar de escapar del espacio – tiempo, superar y llevar al límite las narrativas del cuerpo.

¹⁴ Thoinot Arbeau acuña el término *orchesographie*- una escritura (graphie) de la danza (ochesis) en 1589. El sinónimo en uso actualmente, “coreografía” fue introducido en 1700 por Raoul-Auger Feuillet en su clásico manual de título homónimo. (Lepecki, 2008, p. 42).

Pero ¿dónde se encuentran estas pretensiones? Si se busca en el otro lugar recurrente del análisis de la danza contemporánea, su carácter efímero se encuentra con la inevitable melancolía de estar condenado a desaparecer (Lepecki, 2008, p. 215). Su naturaleza fugaz impregna de melancolía la constante destrucción del ahora, una melancolía que no ubica ni su pérdida ni su presencia. Esta dualidad dota de potencia renovada a la ausencia de movimiento, debido a que no puede detener el ahora que se va destruyendo. El presente es fluido y su existencia es manifestación de su propia inexistencia, es inaprensible. Entonces lo que puede detener o ralentizar es el movimiento y esto se hace recordando “[...] una rendición total ante la memoria es una manera muy eficaz de eludir el paso del tiempo” (Lepecki, 2008, p. 227) o buscando la ausencia de la movilidad “[...], pues el presente se encontrará en cualquier acto inmóvil” (Lepecki, 2008, p. 231). Estas son las dos posibles salidas, escapes o destrucción del eterno *punto de fuga*.

CAPÍTULO II

COMPAÑÍA CORTOCINESIS DANZA CONTEMPORÁNEA

Con el interés de conocer los temas, la poética y la declaración dancística de las piezas coreográficas de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea, este capítulo presenta las creaciones coreográficas que se hicieron desde *Versión Camilo* hasta la elaboración de la obra *Papayanoquieroserpapaya* en el año 2008. No obstante, con la idea de documentar, también se mencionan las demás piezas que hacen parte del repertorio actual de la compañía. Un segundo momento de este capítulo se detiene en la estructura del sistema de entrenamiento que trabajó la compañía para entrenarse y construir la obra a analizar. De esta manera, se hacen puentes entre la estructura del sistema de entrenamiento Piso Móvil y el tipo de cuerpo kinestésico¹⁵ que trabajó la compañía para la creación coreográfica de su obra.

2.1. La compañía

Cortocinesis se conformó con el interés específico de descubrir y desarrollar una propuesta coreográfica y estilística de danza contemporánea, fundamentada en el conocimiento de sus integrantes y bajo la firme intención de explorar campos de la creación y la interpretación escénica, digeribles tanto para el ejecutante como para el espectador.

Cortocinesis.com (sobre Cortocinesis)

Inicialmente bajo la dirección de Jacinto Jaramillo y luego de Ernesto Valdez (1993 a 1996), Vladimir Rodríguez, Ángela Cristina Bello y Olga Lucía Cruz, hicieron parte del grupo de danza folclórica de la Universidad Nacional de Colombia, quienes alternamente y en tiempos adicionales al espacio de la universidad, iniciaron otras exploraciones dentro de

¹⁵ Preparación del cuerpo desde una investigación física motriz, antes que estética.

la danza. Con el propósito de profundizar en sus intereses y de profesionalizar su trabajo en la danza, en 1996 Ángela Cristina Bello y Olga Lucía Cruz deciden iniciar su proceso académico en la ASAB¹⁶; años más tarde, Vladimir Rodríguez, después de iniciar estudios en filosofía y diseño gráfico, decide estudiar artes escénicas con énfasis en danza contemporánea y así empieza su proceso en la ASAB.

A partir de esta experiencia académica, comienzan a trabajar en su primera creación llamada *Versión Camilo*, la cual les permitió ganar en el año 2003 el festival “Fragmentos” del IDCT¹⁷, y es en ese instante que deciden llamarse Cortocinesis. En el año 2005 invitan a otros dos bailarines-intérpretes, Edwin Vargas (Licenciado en Educación Física, de la Universidad Pedagógica Nacional) y Yovanny Martínez (Egresado en artes escénicas con énfasis en danza contemporánea, de la ASAB), quienes con el transcurrir de las creaciones y de los años han hecho parte del grupo base de la compañía como bailarines-intérpretes y también han asumido la dirección de ciertas piezas.

En entrevista sostenida con el director de la compañía Vladimir Rodríguez en el año 2008, él explica que el nombre de Cortocinesis parte de dos conceptos específicos: cinesis, que se refiere a pautas de conducta de la comunicación no verbal, es decir, al movimiento significativo corporal; y corto, que se refiere a la duración o longitud de los procesos de creación, pues los veían como unos cortos circuitos que ocurrían a altas velocidades e igualmente iban siendo resueltos con la misma velocidad, en otras palabras, que no había grandes reflexiones trascendentales alrededor de estos cortos, sino que simplemente eran asomos de ideas que aparecían e iban siendo resueltas rápidamente, tal vez, dice Rodríguez, por la gran capacidad de improvisación que fue encontrando la compañía. Por lo tanto, esto los llevó a no preocuparse por un contexto mayor que la curiosidad que sentían por el movimiento, puesto que así componían, ocupaban espacios o simplemente establecían procesos de creación particular.

Otro hallazgo que surgió dentro de la compañía fueron los cortos coreográficos; este término se empezó a utilizar para poder denominar a los trabajos de muy corta duración que tenían una referencia y un significado en sí mismos y en el tiempo en que iban siendo

¹⁶ Anteriormente Academia Superior de Artes de Bogotá y actualmente Facultad de Artes de la Universidad Distrital de Bogotá.

¹⁷ Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

creados. Al respecto, Vladimir Rodríguez los define como composiciones eficaces que van detrás de un punto específico de la elaboración de muy corta duración, por lo que puede entenderse que al ser terminado cada corto se puede definir como una pieza independiente, que se auto determina y sostiene por sí misma, lo que se convierte en un recurso muy útil para realizar trabajos específicos durante los procesos creativos. Finalmente, luego de encadenar todos los cortos de todas las formas posibles, la compañía juega con el ensamblaje, el cual define la obra final.

Para Vladimir Rodríguez, la forma de creación de la compañía es muy espontánea y no por ello poco rigurosa. Tiene mucho que ver con la toma de riesgos motrices y dramáticos que van de la mano con la improvisación y el interés específico de descubrir y desarrollar una propuesta coreográfica y estilística de danza contemporánea fundamentada bajo la firme intención de explorar campos de la creación y la interpretación del movimiento en el conocimiento de sus integrantes y lo más importante, basada en el sistema de entrenamiento Piso Móvil.

2.2. Sistema de entrenamiento Piso Móvil

Piso Móvil¹⁸ es el producto de una investigación física que ha sido trabajada constantemente dentro de la compañía, pues este sistema de entrenamiento ha tenido como uno de sus propósitos principales, desarrollar en el bailarín-intérprete eficiencia en sus procesos motores optimizando al máximo la particularidad de cada ejecutante. Asimismo, el sistema de entrenamiento Piso Móvil no solo le sirve a la Compañía Cortocinesis para entrenarse diariamente en la búsqueda de un lenguaje motriz que los identifica como grupo, sino que les ha ayudado a desarrollar los temas, la poética y la declaración dancística. Sobre esto Vladimir Rodríguez dice:

¹⁸ En estos links se encuentran videos de algunos talleres donde se enseña el sistema de entrenamiento Piso Móvil https://www.youtube.com/watch?v=_SvXq27hDf8 y <https://www.youtube.com/watch?v=8kkTJfMOyKc>

Versión narrada de la obra Papayanoquieroserpapaya de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea

Este sistema de entrenamiento se basa en la superficie horizontal del piso como referente formal del peso y del espacio, de los procesos de movimiento y alineación corporal, a través del contacto como relación de soporte, impulso y engranaje para el cuerpo del bailarín. Tiene una base muy fuerte en el Release¹⁹ como la mayoría de la danza contemporánea y una influencia directa con el Flying Low²⁰ de David Zambrano, sin llegar a ser netas cada una por separado dentro del trabajo de la compañía. Aunque este sistema utiliza fusiones sin tener influencia de un solo tipo de danza, busca que el resultado de estas fusiones los lleve a potencializar sus efectos. (Rodríguez, comunicación personal, mayo 2008).

Por otra parte, como el interés de este escrito de grado es articular un discurso que aporte elementos para preservar la construcción coreográfica de la obra de manera que se pueda dar cuenta de algunos rasgos temáticos y formales de la pieza, a continuación se describe la metodología que utilizó la compañía para entrenarse, para construir sus piezas y para transmitir la información del sistema de entrenamiento a otros espacios académicos²¹.

Las tres grandes estructuras que hacían parte del sistema de entrenamiento Piso Móvil eran:

La Sensibilización al Piso Móvil: En esta etapa el cuerpo es ubicado en una horizontalidad donde predomina la fricción con el piso, desarrollando una sensibilización táctil y cinestésica, es una etapa donde es importante empezar a realizar compresiones, expansiones (ver imagen 1), acumulación de peso y segmentos. Después de varias sesiones, se inicia con unos desplazamientos a baja altura y unos ascensos y descensos preliminares que ayudan a establecer algunos engranajes biomecánicos (ver imagen 2).

¹⁹ La Técnica Release es un grupo de principios y métodos de entrenamiento físico que se han aplicado en la danza contemporánea. Estos principios enfatizan la liberación de la tensión muscular cuando se realizan movimientos (5 de julio de 2014. Danza revista-MX, Orígenes de la técnica reléase, Recuperado de: <https://danzarevista.mx/origenes-de-la-tecnica-release/>).

²⁰ La técnica del Flying Low se centra principalmente en la relación del bailarín con el suelo con base a patrones de movimiento sencillos que implican la respiración, la velocidad y la liberación de energía en todo el cuerpo con el fin de activar la relación entre el centro y las articulaciones (18 de febrero de 2014. DA.TE danza, Flying Low (Volando Bajo), Recuperado de: <http://www.datedanza.es/flying-low-volando-bajo/>).

²¹ Programa de formación académica ofrecido por Vladimir Rodríguez y Edwin Vargas a los estudiantes de quinto año de danza contemporánea de la ASAB (año 2008).



Imagen 1. Fricción con el piso. Sistema de entrenamiento Piso Móvil.



Imagen 2. Ascensos a baja altura. Sistema de entrenamiento Piso Móvil

La Transicionalidad hacia la vertical: Como su nombre lo indica, es una etapa donde se empiezan a hacer giros dentro y fuera del eje vertical, buscando desarrollar un equilibrio estático y recuperado (ver imagen 3). Los saltos desplazados o de trayectoria empiezan a incluirse dentro de esta etapa, así como el diseño motor (memoria motriz, espacialidad, trayectorias).



Imagen 3. Equilibrio recuperado. Sistema de entrenamiento Piso Móvil.

La tercera y última parte de la metodología del sistema de entrenamiento se enfoca en las *Dinámicas motrices*, en especial en la fluidez y el ataque. A partir del entendimiento motriz de dichas dinámicas se empiezan a utilizar como agentes de la interpretación (dramaturgia); aunque hay un interés en las dinámicas motrices, la improvisación se aborda como consigna situacional, gestual y como categoría motriz, convirtiéndose en un factor crucial dentro del sistema. Por último, el trabajo de contacto (principios biomecánicos) entre parejas, tríos o grupos empieza a complementar toda la información recibida y finalmente así es que se empiezan a resolver las tareas globales (ver imagen 4).

En consecuencia, Vladimir Rodríguez y Edwin Vargas concluyen en el 2008 que la aplicación del sistema de entrenamiento Piso Móvil está fundamentado en las dinámicas del movimiento²², lo cual busca más allá de un aprendizaje temático o formal, el fortalecimiento de una conciencia motora.

²² La importancia del movimiento a través del uso adecuado del tono muscular, de acuerdo a la demanda de cada momento y situación.



Imagen 4. Trabajo de contacto. Obra *Escrito Absurdo*

Actualmente, el sistema de entrenamiento Piso Móvil ha tenido muchas modificaciones y de eso da fe Olga Lucía Cruz, una de las cofundadoras de la compañía, quien afirmó en una charla informal que la compañía ha venido trabajando en grandes cambios estructurales dentro del sistema de entrenamiento, adicionando a este un fuerte componente pedagógico que lo ha hecho merecedor a un reconocimiento dentro del campo de la danza contemporánea colombiana. El sistema de entrenamiento hasta el día de hoy es usado y avalado en diferentes espacios de formación en danza a nivel nacional e internacional; varios de sus integrantes han conformado la planta docente de la Universidad Distrital de Bogotá, Academia de Artes Guerrero, Corporación Universitaria CENDA, Escuela Profesional de danza de Mazatlán (México) entre otras instituciones de educación formal y de carácter no formal. Como último dato sobre el sistema de entrenamiento Piso Móvil, próximamente el Ministerio de Cultura abrirá una convocatoria para bailarines que deseen certificarse como instructores de este sistema de entrenamiento; este hecho es una manera más de reconocer la importancia de las investigaciones adelantadas por esta compañía y su repercusión en las construcciones de saberes en el campo de la danza.

2.3. Temas, poética y declaración dancística

Desde la creación de *Versión Camilo* en el año 2003, se instauró una particularidad coreográfica de construir piezas cortas entrelazadas por un sentido interpretativo y dramático originado desde el movimiento. A partir de ese primer hallazgo fundamentado en la improvisación y en la preparación del cuerpo desde una investigación física, como vías de descubrimiento y evolución de interpretación de los bailarines, la compañía decidió abordar unas nuevas propuestas coreográficas. La primera de ellas fue *La sala*, una propuesta del año 2005 que no sobrepasa los quince minutos. La obra hace una metáfora utilizando el Cubo Rubik, y en ella se juega con varias rutas de movimiento corporal y rutas del cuerpo en el espacio buscando así una construcción cinemática que tiene en cuenta las causas que la producen (Ver imagen 5).



Imagen 5. Unimedios Oficina de Comunicaciones. Obra *La sala*

La siguiente propuesta se desarrolló gracias a una beca de creación para pequeño formato del IDCT en el año 2006. A este proceso coreográfico de la obra *La mesa*, la compañía Cortocinesis invitó a Edwin Vargas, quien no solo se integró al grupo de trabajo, sino que también empezó a ser parte importante del equipo al incluir conceptos de la Educación Física y la pedagogía. La duración de la obra fue de 55 minutos (ver imagen 6). Al respecto, la compañía la define como:

Versión narrada de la obra *Papayanoquieroserpapaya* de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea

“La mesa” es una creación que oscila constantemente entre lo individual y lo colectivo, entre el espacio concertado y el violento, entre la invasión abusiva y el contexto. Cuando bailamos perdura el mismo vértigo: el vértigo ante el poder de un grupo...el vértigo ante el poder de un solo. (Página oficial de la compañía Cortocinesis. Recuperado de: <https://www.cortocinesis.com/la-mesa>).



Imagen 6. Unimedios Oficina de Comunicaciones. Obra *La mesa*

Después, *Cola de perro* fue una creación del año 2007. Esta pieza giró alrededor de unas conductas entre animal y ser humano; los dos personajes vestidos con traje formal donde se resaltaba el elemento de la corbata atravesaron en varios momentos sus personalidades creando puentes entre realidades paralelas. Al final de la obra no se pudo definir a qué tipo de ser humano pertenecían o a qué raza de perro (ver imagen 7).



Imagen 7. Cortocinesis.com, repertorio. Obra *Cola de perro*

Inspirado en *Doce Cuentos Peregrinos* de Gabriel García Márquez, la compañía Cortocinesis inicia una nueva tarea creativa con el propósito de indagar y resolver inquietudes conjuntas acerca de los procesos dramatúrgicos (teatro físico)²³. Como resultado surge en el año 2007 la obra *Capítulo Doce* (ver imagen 8), sobre la que comentan:

Es una expedición al imaginario del mundo de los libros y los personajes literarios encerrados en doce capítulos de un cuento en continua escritura.

Un hombre que entre las páginas de un libro para despertar el amor de su vida; convertirá esta historia en una aventura cómica, poética y mágica con episodios reales, oníricos y ficcionales que permitirán al espectador ingresar al territorio de las letras y al universo de los personajes de un largo cuento; cuyo punto de partida es la resolución de la pregunta ¿Dónde termina la vida y dónde inicia la imaginación y los sueños [...] (Página oficial de la compañía Cortocinesis. Recuperado de: <https://www.cortocinesis.com/capitulo-doce>).

²³ En el teatro físico se destaca el lenguaje físico como el corazón de la dramaturgia, más que el texto y la narrativa.



Imagen 8. Obra *Capítulo Doce*

Posteriormente, en el 2008 Vladimir Rodríguez inició un laboratorio coreográfico en el que se trabajó sobre una búsqueda y exploración que fuera más allá de crear una obra. Como resultado *Papayanoquieroserpapaya* es una obra que abordó el tema de la identidad colombiana, una identidad que la compañía quería cuestionar y que abarcaba temas como el consumo de cocaína, el exotismo de la mujer latina, y la violencia del conflicto interno.

Con *Papayanoquieroserpapaya* la Compañía Cortocinesis Danza Contemporánea comienza la exploración en nuevos caminos donde su preocupación ya no es solamente el entrenamiento del cuerpo y el movimiento, sino un trabajo en las construcciones dramáticas que los dirigen hacia la experimentación del teatro físico, el que se convertirá en un lugar fructífero en sus futuras obras. Este camino se fue transformando y enriqueciendo con la colaboración de dramaturgos, en propuestas con una estructura y significado de la obra.

Así pues, la compañía Cortocinesis a partir de *Papayanoquieroserpapaya* elaboró otras obras que actualmente hacen parte de su repertorio, entre las cuales están *Paso a Peso* (2010), *Cocíneme* (2010), *Manifiesto de un dolor episodio III* (2012), *Mientras Anzuelo* (2013), *Escrito Absurdo* (2013), *El cuaderno de Sara* (2014), *Yo "Profero"* (2014), *El silencio de las cosas rotas* (2014), *Un Chejov* (2015), *T.O.C* (2015) y *PHOBIA* (2017). Sin embargo, hay que reiterar que su declaración dancística, su sentido y su horizonte, se centran en el sistema de entrenamiento que es la impronta que identifica su quehacer en la danza. El mejor ejemplo de ello es su obra cumbre *Papayanoquieroserpapaya*, donde se evidencia el tejido del sistema y sus propuestas dramáticas.

CAPÍTULO III

OBRA *PAPAYANOQUIEROSERPAPAYA*

A partir del registro audiovisual hecho por la Compañía Cortocinesis Danza Contemporánea el día que se presentaron ante el jurado del Premio Nacional de Danza versión 2010²⁴; este capítulo realiza una presentación formal de la obra. A su vez, utilizando los factores que proporcionó Laurence Louppe para ser tenidos en cuenta al momento de construir o apreciar una obra de danza contemporánea y por otra parte, la mirada de movimiento y danza propuesta por André Lepecki, se analiza el proceso de creación coreográfica en sus tres fases (pre-laboratorio de investigación, montaje y composición). Finalmente, este capítulo realiza una versión narrada-escrita de la obra *Papayanoquieroserpapaya*; ofreciendo así, otro mecanismo para preservar la obra y su proceso de creación.

3.1. Presentación de la obra

Para comenzar, Frédéric Pouillaude se apoya en la metáfora de la danza y la escritura de Noverre para indicar que el hecho de conocer las palabras no garantiza que estas hablen por sí solas, por lo tanto afirma que es necesario que sean ordenadas para formar palabras y ser conectadas entre sí, para realmente afectar. *Papayanoquieroserpapaya* se seleccionó como estudio de caso por ser una pieza que como diría Frédéric Pouillaude, fue ordenada de tal manera que pudiera hablar y afectar.

Antes de empezar con la descripción formal, es importante leer cómo la compañía autodefine su obra, así el lector de este escrito tiene la posibilidad de percatarse sobre el pensamiento que tuvo la compañía alrededor de su pieza coreográfica. Para la compañía:

²⁴ Teatro Montessori de Bogotá.

Versión narrada de la obra Papayanoquieroserpapaya de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea

Esta pieza es un ejercicio de respuestas ante las preguntas sobre la identidad, desde nuestra manera de observar el contexto que nos pertenece. Es una respuesta desafiante para los constantes que han inaugurado nuestro exotismo colombiano y latinoamericano. Hemos recogido algunas ideas sobre las que generalmente se nos asocia (el fútbol, el secuestro, la ambigüedad del conflicto armado, el narcotráfico y nuestra incansable voluntad de trabajar) para construir un entramado oscilante, polivalente y si se quiere absurdo que trata de posicionarnos políticamente con nuestra propia voz. No hacemos reivindicaciones ni representamos narrativamente nuestra suerte. Distorsionamos estos contenidos para desarrollar una respuesta ante nosotros mismos y ante los que nos quieren observar desde estas perspectivas. La identidad es un compromiso pero posee diversas facturas que en nuestro caso se desarrollan como rabia, como denuncia y como grito. Facturas que filtramos como imágenes, a través de un espejo deformado que se desenvuelven hacia nosotros con horror, humor y convicción (Revista, Viva Danca salvador de bahía 2011).

De la anterior reflexión de la compañía se adquiere que: en Colombia, constantemente se advierte sobre “no dar papaya”, modismo utilizado para referirse al constante cuidado que se debe tener en este país, donde continuamente matan a alguien por robarle una bicicleta o donde se le aplaude al que se cuela en la fila, diciéndole que aprovechó la “papaya” que le dio el otro. Abiertamente la compañía establece desde el nombre de la obra un rechazo a seguir siendo relacionados con esa malicia indígena que caracteriza al colombiano y que ha traspasado fronteras, al relacionarse al colombiano con una serie de ideas que de forma habitual se le asocian en el exterior, cocaína, Pablo Escobar, fútbol, Falcao, guerrilla, guerra interna y mujeres bonitas.

Después de obtener la mirada de la compañía y de esta manera poderse percatar sobre cuál fue la motivación de ellos, es conveniente para analizar más adelante la obra, iniciar con la descripción formal de la misma, enfatizando en la función que les sirvió para ganar el premio Nacional de danza en el año 2010.

Papayanoquieroserpapaya fue creada para sala en el año 2008, gracias a la beca de creación de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, su proceso de construcción duró cuatro meses, tuvo la dirección general y coreográfica de Vladimir Ilich Rodríguez Chaparro, con la asesoría dramática de Johan Velandia y una asistencia general de Gladys Clavijo Gaitán. La puesta en escena duró 70 minutos divididos en dos momentos: El primero de 40 minutos y el segundo de 30 minutos, con un intermedio de 10 minutos. Tres hombres y tres

Versión narrada de la obra Papayanoquieroserpapaya de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea

mujeres fueron los bailarines-intérpretes encargados de presentar la propuesta de ambigüedad de la identidad colombiana (Ángela Cristina Bello Montero, Olga Lucía Cruz Montoya, Luisa Fernanda Camacho Riaño, John Edwin Vargas Robalino, Julián Alberto Garcés Ocoró y Yovanny Martínez Riaño).

El diseño y realización de vestuario estuvo a cargo de Laura Alba; en el primer momento de la obra se utilizó ropa de colores negros y grises (ver imagen 9), luego en ese mismo primer momento y después de que entra el balón a escena hubo un cambio de vestuario, específicamente se agregaron camisetas alusivas a equipos de fútbol (un grupo quedó con camisetas blancas y otros con camisetas de color anaranjado), en toda la primera parte no se utilizaron zapatos.

En el segundo momento (ver imagen 10), cada integrante usó un vestuario diferente dependiendo del “rol” del personaje²⁵ (sastre, ropa informal, faldas semi largas, ropa de ama de casa, overol femenino y zapatos acordes al vestuario). En una segunda parte del segundo momento cuando quedan los tres bailarines hombres y la única mujer en escena, utilizaron un accesorio en los brazos (mangas) que hacía referencia a los colores que se utilizan en las prendas de la guerrilla, los paramilitares y las fuerzas armadas de Colombia.



Imagen 9. Primer momento de la obra *Papayanoquieroserpapaya*

²⁵ Los roles de cada bailarín-intérprete serán mencionados en la versión narrada-escrita (página 62).



Imagen10. Segundo momento de la obra *Papayanoquieroserpapaya*

El diseño de iluminación estuvo a cargo de Humberto Hernández Aguillón. El listado sonoro utilizado fue Luigi Archetti & Bo Wiget canción: *Stuck 14*; Machinefabriek canción: *Kreukeltape*; Gio Ari canción: *Mantra*; Lerner Moguilevsky dúo canción: *Part of me*; Rómulo Caicedo canción: *Y no es que me arrepienta*; Christopher Rousset, canción: *Rinaldo*; Hwv 7: *Overture*; Melcochita y Su Conjunto canción: *Cobardía*; Murcof canción: *reflejo*; Banda Sonora O Brother Where Art Toe, canción: *White are toe*; Ralph Stanley canción: *O Meath*.

La escenografía contó en el primer momento de la obra con tres lámparas cenitales, con 8 balones de fútbol y dos sillas. Para el segundo momento de la obra se utilizaron 6 sillas, una cedula gigante, carpetas, portafolios, hojas y un bulto de harina.

El diseño coreográfico se basó en el sistema de entrenamiento de la compañía *Piso Móvil*, que ya fue explicado anteriormente. Finalmente, la utilización de la voz fue un elemento importante en pro de la estructura y significado de la obra, ya que permitió observar por medio del teatro físico la resolución de nuevas tareas globales para el bailarín-intérprete.

3.2. Análisis del proceso de creación coreográfica

Escribir es imprimir sobre un soporte una idea. Si nuestro soporte es el espacio, nuestra escritura se propaga gracias a nuestro cuerpo y a su manera de trazar en dicho espacio. La improvisación pone en juego esta capacidad, al tiempo que nos presiona para llevar a cabo nuestras ideas. En consecuencia, cuando hablamos de “escritura del movimiento improvisado” no nos referimos solamente a la línea o dibujo a través del cuerpo sino también a la carga del trazo, a la intencionalidad de una acción y por ende a su profunda consecuencia teatral. Esta experiencia será palpable a través de la improvisación que pondrá en juego nuestras herramientas motoras al mismo tiempo que nuestra “intuición teatral.

Cortocinesis.com (sobre Cortocinesis)

Gracias a la lectura del material escrito sobre el proceso de creación coreográfica de la obra en análisis, a las charlas más recientes con algunos integrantes de la compañía y lo más importante, a las experiencias obtenidas en mi participación como bailarín-intérprete invitado durante tres años a los procesos de creación, reproducción, reposición y adaptación en cuatro obras de la compañía²⁶; se definen las pautas que la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea utilizó para el proceso de construcción de la obra *Papayanoquieroserpapaya* y la relación de esas pautas con los factores ofrecidos por Laurence Louppe y André Lepecki para analizar una obra de danza contemporánea.

La compañía Cortocinesis comprometida por realizar nuevos hallazgos vio conveniente el apoyo de un asesor dramático que les aportara a la construcción coreográfica. Por eso es que con la ayuda de Johan Velandia se estructuró el proceso de creación en tres fases:

3.2.1. Primera fase: pre-laboratorio de investigación

El aporte puntual de esta fase consistió en construir de manera preliminar el concepto de “identidad” que querían abordar en la propuesta escénica.

²⁶ Las obras fueron: *Papayanoquieroserpapaya*, *Paso a Peso*, *Cocíname* y *Manifiesto de un dolor episodio III*.

El cuerpo:

Aquí el cuerpo elaborado desde lo kinestésico (procesos motores) intervino el tema, permitiendo percatar las primeras ideas coreográficas a desarrollar; este proceso fue exploratorio y no tuvo la intención de fijar estructuras ni plantear definiciones escénicas. Para esta primera fase la Compañía Cortocinesis Danza Contemporánea tuvo dos fuentes de búsqueda:

Una se refirió a la exploración de movimientos a partir de consignas específicas del mismo, es decir, pautas de trabajo que consistió en la exploración de dinámicas de movimientos individuales (fluidez, velocidad, fragmentación, cambios de ritmo, suspensión, silencios, etc.) que ofrecieron una variedad de recursos al intérprete. A la vez, pautas basadas en acciones cotidianas que implican compromisos físicos. Dentro de esta exploración nos valimos también de una serie de talleres de fundamentación en hip hop, ya que consideramos que estilos como el locking, popping, y house ofrecían importantes herramientas para el trabajo de las dinámicas y la presión corporal. (Propuesta a convocatoria Premio Nacional de danza Programa Nacional de Estímulos Ministerio de Cultura. 2010).

Como denota la referencia anterior, su enfoque estuvo en las dinámicas de movimiento que evidenciaron su forma de trabajo, iniciando con la relación introspectiva de cada intérprete en cuanto a la exploración de su cuerpo como productor de movimiento y donde su sistema de entrenamiento Piso Móvil sirvió de estructura base para nuevas exploraciones (en el movimiento en sí mismo) y dispuso el cuerpo para recibir nueva información, como pudo ser otro tipo de configuración motriz en estilos como el locking, popping y house²⁷.

El peso:

La importancia del peso se estableció no sólo como factor de movimiento, sino que construyó y simbolizó a partir de su propia sensación. Aceptar el peso, conocerlo y trabajar con él permitió para la compañía evitar la interpretación mimética de la caída y por el contrario a partir de su estudio experimentaron otro tipo de aproximaciones entre ellas el balanceo, el rebote, la transferencia de peso, la caída y la recuperación del y hacia el suelo; este último amigo de muy buena parte de la obra.

²⁷ Estilos pertenecientes a la vieja escuela de la danza urbana (old school).

La respiración:

La respiración en esta primera fase fue el motor que impulsó e hizo un puente entre la relación cuerpo y pensamiento, aunque la búsqueda fue en primera instancia sobre el movimiento, la respiración no se desligó de la constante relación introspectiva de búsqueda de motores de movimiento, tales como los sentimientos, sensaciones y emociones. La respiración profunda y consciente que acompañó y organizó el movimiento, permitió trasladar dentro del espacio de creación una organicidad configurada en la noción de Piso Móvil.

3.2.2. Segunda fase: montaje

El aporte puntual de esta fase consistió en hallar la relación cuerpo-concepto-cuerpo.

El cuerpo:

Cuerpo-concepto-cuerpo permitió la viabilización de la existencia física de las ideas que interesaron explorar, permitiendo la comprensión racional del objeto de estudio y la materialización de dicho objeto de estudio. Como resultado de esa segunda fase, el grupo de trabajo amplió la mirada de la relación cuerpo-concepto, ya que con cada nueva tarea²⁸, surgieron propuestas que permitieron elegir nuevas rutas y deshacerse de fragmentos que no dialogaban tan cercanamente con el objetivo de la propuesta escénica, es decir, aquellos fragmentos que rompían con la propuesta a explorar. En esta fase el cuerpo ya no solo se encargó de trabajar con su estructura base de movimiento para el cual había entrenado el cuerpo kinestésico, sino que se preparó para ser un cuerpo trasmisor de las experiencias del mundo, aquí ya existió una intencionalidad, un pensamiento, ya fue un cuerpo en relación con lo otro y los otros, apareció el gesto, un movimiento que comunicó, que narró.

Poética de los flujos:

El flujo entendido como un devenir de los ritmos que no se limita a la medida, sino que se extrapola al movimiento participó de manera crucial en esta fase de la creación, al

²⁸ Consignas puntuales que exploraban dinámicas de movimiento y concepto de identidad.

intentar transitar entre las calidades del flujo (cambios de estados tónicos). Aquí algunos fragmentos de la obra ponían en dialogo la relación entre movimiento y danza²⁹, así se fueron construyendo nuevas poéticas del movimiento y del flujo, tratando de escapar del espacio – tiempo, superando y llevando al límite las narrativas del cuerpo.

El espacio:

En esta fase cada bailarín-intérprete tuvo que entender que el desarrollo del esquema corporal y la relación de este con el espacio iban más allá de apropiarse de conceptos como plano vertical, horizontal, lateral y sagital. La verdadera relación la tuvieron que encontrar en una conexión consigo mismo y luego sí en una conexión con los otros. Por su parte, el coreógrafo construyó un espacio donde se empezaron a ubicar estratégicamente los cuerpos y su respectiva narración.

3.2.3. Tercera fase: composición

Aquí se precisaron y ensamblaron los procesos de las dos fases anteriores con las cuales se empezó a definir y a complejizar la escritura o composición de la obra.

El cuerpo:

Se construyó en conjunto y en relación cuerpo-espacio-pensamiento, allí se hizo un análisis exhaustivo de los elementos hallados y una primera evaluación de los caminos escogidos durante el mismo. Pero, siendo lo más importante, donde se construyó en el debate y la interpretación entre todos los participantes de la creación acerca de los sentidos posibles de todo el material encontrado, para finalmente fijar las estructuras que se instalaron en toda la pieza escénica. En esta fase fue un cuerpo que no solo se relacionó con lo otro (objeto), sino que aparecieron los otros y cómo esto configuró una composición, se pasó de la búsqueda introspectiva de cuerpo-movimiento-lo otro y comenzó la búsqueda de algo para narrar o contar con el cuerpo, una dramaturgia.

²⁹ Para André Lepecki la danza debe ser capaz de transformarse arribando a grandes y nuevos movimientos, aunque esto se logre en muchos casos desde la quietud.

Estilos:

Para Cortocinesis la forma de emprender las tareas de creación y composición iniciaron por la búsqueda de un cuerpo en relación orgánica con el espacio, lo otro, el piso, de esta manera encontraron rutas de movimiento donde aprovecharon la sinergia de los impulsos y la respiración para ir dibujando en el espacio y haciendo que el piso sea la frontera que determina la escritura. El sistema de entrenamiento Piso Móvil les ha ayudado a desarrollar su estilo dancístico en la búsqueda del lenguaje motriz que los identificó como grupo y que fue el punto de partida para desarrollar la línea dramática, esto distinto a otros procesos de creación que inician con un tema para luego explorarlo en el cuerpo.

Lectura del tiempo:

“El ritmo es el producto de una lucha contra una resistencia y del esfuerzo realizado para evitar una ruptura de equilibrio, un compromiso entre dos fuerzas contrarias.” (Loupe, 2011, p. 132) El fraseo no fue un elemento solitario de la obra, sino que la dramaturgia aportó en la construcción global de esta, aunque dentro de su composición existen momentos de quietud motriz, sigue siendo danza que narra. En ese sentido como lo propuso Lepecki, agotar la danza fue agotar la alianza permanente entre danza y movimiento y por ello *Papayanoquieroserpapaya* en ciertos fragmentos de su composición complicó el terreno de su ser, sugirió un diálogo renovado con la filosofía que permitió un replanteamiento político del cuerpo entendiendo el cuerpo como un sistema abierto y dinámico de intercambio.

Poética del movimiento:

Papayanoquieroserpapaya fue una obra ordenada de tal manera que pudo hablar y afectar a partir de sus gestos y conmovió al espectador, donde toca temas que permiten un diálogo que nace del reconocimiento de asuntos que son comunes, que hacen parte de la construcción socio-cultural de los Colombianos, que en definitiva habla del concepto ambiguo de identidad, lo que se reconoce como propio, cuerpos que hacen parte de la geografía cotidiana y que en el movimiento emergen y aparecen como los cuerpos del

transeúnte, del migrante, del hincha, del contratista, de la señora del delantal, del señor de corbata, del anónimo.

3.3. Versión narrada-escrita

La obra *Papayanoquieroserpapaya*, aborda una serie de lenguajes mixtos que se entremezclan para tejer un discurso narrativo, por momentos “teatral” (teatro físico), por momentos danzados, por momentos plásticos y en otros abstractos; pero donde predomina el cuerpo como discurso y objeto de narración, es decir que el entendimiento motriz se utiliza como agente de la interpretación (dramaturgia).

La obra tiene un carácter crítico, ya que toca ciertos temas muy locales que plantean una discusión en torno a la colombianidad y, particularmente, a algunos elementos que marcan de forma negativa a la sociedad colombiana, tales como el conflicto armado, el tráfico de drogas y el secuestro. Sin embargo, lo hace contrastando el humor y el juego con la seriedad de los temas, pasa de la comicidad a la sátira, usa el sarcasmo como elemento dramático y combina la palabra y el cuerpo dando como resultado una obra de alta calidad estética, conceptual y narrativa pero conservando el lenguaje del cuerpo como principal elemento de composición.

La obra se parte en dos grandes momentos que parecen sin conexión en principio, pero al analizar más detenidamente el contenido de la obra se encuentra un tejido de elementos sonoros, de vestuario y coreográficos que conectan los dos momentos.

Pueden ser dos piezas cortas y separadas por un intermedio, no obstante, la Compañía Cortocinesis Danza Contemporánea decidió unirlos de manera sutil para construir esta pieza de gran contenido colombiano.

A continuación se hará una descripción detallada de la obra, dividiéndola en sus dos momentos y evidenciando una relación entre ambos en cuanto a luz, sonido, movimiento, entre otros elementos.

3.3.1. Primer momento

La obra comienza en total oscuridad, un primer ambiente sonoro denso, entre lúgubre y tenebroso ambienta esta oscuridad (Machinefabriek, canción: *Kreukeltape*), en medio de la oscuridad se escuchan pequeños susurros de los bailarines. Este primer ambiente es roto por la luz tenue de tres lámparas redondas separadas y ubicadas en la parte superior en el centro del escenario (cenitales) y es allí donde se evidencia la presencia de un grupo de 3 hombres (John Edwin Vargas Robalino, Julián Alberto Garcés Ocoró y Yovanny Martínez Riaño) y 3 mujeres (Ángela Cristina Bello Montero, Olga Lucía Cruz Montoya y Luisa Fernanda Camacho Riaño), que se desplazan en grupo compacto sutilmente hacia adelante, la mirada la mantienen hacia el prosenio. Después de doce pasos se detienen y hacen movimientos entrecortados, de ataque y rápidos de brazos, cabeza, espalda, piernas, luego cambian sus direcciones hasta que en un momento cinco de los bailarines sacan una pierna para alejarse del centro del grupo (pequeñas posiciones de segunda de piernas), mientras que una de las bailarinas (Luisa Camacho) se queda en el centro del grupo mirando hacia arriba. Los cinco bailarines devuelven la segunda de piernas e inician sutiles contactos y desplazamientos que terminan por desorganizar la primera formación.

Al mismo tiempo el ambiente sonoro sigue siendo tenebroso (Machinefabriek, canción: *Kreukeltape* y Gio Ari, canción: *Mantra*), la penumbra se mantiene, por un instante el grupo parece una manada de animales desorientados, que se guían por la curiosidad o el olfato de alguno de ellos (los bailarines mantienen una posición de flexión de cadera, cifosis en la espalda y manos sobre los cuádriceps femorales). Yovanny Martínez cae al piso, cuatro de ellos van por él, lo levantan suavemente a poca distancia del piso y lo vuelven a dejar caer, mientras que Julián Garcés sale con pequeños pasos rápidos a dirección contraria del suceso y luego llega al encuentro con su manada. Finalmente los sonidos estruendosos cambian por una lluvia que entra de manera muy sutil, Yovanny Martínez continúa en el suelo; los otros cinco bailarines hombres y mujeres, vestidos con viejas ropas que parecen de oficina se quedan adormecidos, mientras el hombre está tirado en el suelo.

Acto seguido, aquellos personajes con ropa de tonos grises deambulan y se pierden, con las notas del piano que hace su entrada (Lerner Moguilevsky dúo, canción: *Part of me*), se reagrupan reconstruyendo la formación inicial, pero esta vez su foco es en la diagonal derecha. Ahora la luz más fuerte que es reforzada por cinco lámparas ubicadas en la parte de atrás del escenario, permite ver a ese grupo de hombres y mujeres entre elegantes e informales, que parecen obedecer a una secuencia repetitiva de movimientos cortados, atacados y ágiles en donde se utilizan todas las extremidades del cuerpo. Se agrupan y desagrupan generando espacialmente estructuras geométricas llamativas, continúa el trabajo de contacto y todo esto sucede con la participación de cinco bailarines, ya que Yovanny Martínez prolonga su estancia en el piso. Posteriormente, Yovanny Martínez se levanta del piso y se integra a la formación, allí se repite toda la secuencia inicial, mismo frente y mismo foco, hasta el momento que la mirada deja de ser frontal y las espaldas de estas personas son el foco, el grupo se dirige uno por uno al fondo-centro del escenario.

A continuación, el lugar ambientado parece ser una calle en la noche, el cual se presenta peligroso y angustiante. Se repite la secuencia de movimientos inicial hasta el momento en que Olga Cruz cae en los brazos de Edwin Vargas y luego cae al suelo, el grupo la mira de reojo, luego de algunos segundos ella se repone, a partir de este momento empiezan desplazamientos cortos de los cuerpos en el espacio, cae el uno, cae el otro, se recuperan, todo en un aparente orden, en este punto el trabajo de contacto sigue presente ya sea por parejas, tríos o el de todo el grupo, los desplazamientos cada vez van aumentando su magnitud en el espacio, la velocidad empieza a ser más rápida pero fluida. Este lenguaje fluido permite llenar y desocupar el espacio, una y otra vez, en instantes el grupo parece ordenado en medio de la noche, en otros parece que la angustia los llevara al desorden (El movimiento se torna circular). En un momento los cuerpos ruedan y se amarran, se tienden y se cargan sobre los hombros de unos a otros, las voces repetitivas salen una y otra vez. Es un ambiente abstracto en donde se ven estas imágenes reiteradamente, la música parece disminuirse y con el sonido agudo de nuevo y un coro de voces reiterativas, se enrarece aún más el ambiente (mantras).

Sobre el minuto 5:38 (aprox.), después de que todos los bailarines forman una montaña de cuerpos unos sobre los otros en el piso, se ve cómo uno a uno va saliendo de allí

excepto dos (Ángela Bello y Julián Garcés), quienes de pie se reparten el peso (contrapeso) para formar un triángulo, un puente, por donde van pasando en diferentes momentos dos de los otros cuatro bailarines, que mantienen un contacto permanente con el piso en un nivel bajo; luego de algunos segundos en este trabajo de piso, los seis bailarines se ponen de pie y siguen caminando de forma circular hasta el momento que se forman dos tríos uno, de mujeres y otro de hombres (cada trio tiene un frente diferente, el de hombres hacia el público y el de mujeres de espaldas a este), cada trio ejecuta una secuencia de movimientos que tienen como premisa el contacto permanente, ya sea de las extremidades u otras parte del cuerpo. Este mismo engranaje motriz se repite pero esta vez las mujeres lo hacen con frente al público y los hombres de espaldas, al finalizar y de manera continua se ve como esos tríos se van transformado en tres duetos que mantienen el trabajo de contacto, pero esta vez todo se realiza en el nivel bajo con respecto al suelo (Ángela con Julián, Edwin con Luisa y Olga con Yovanny).

Luego se presenta un momento de silencio sonoro y Olga Cruz parece golpear el piso, los demás quedan quietos, ella golpea el piso y tiembla, vuelve el sonido de la música, Olga genera la sensación de repetir todas las acciones físicas descritas por el grupo: cambia de dirección, se detiene, camina de manera extraña (cifosis en la espalda y brazos en dirección al piso), se cae, se levanta, camina por todo el espacio, en la medida que hay más luz y que los demás están inmóviles creando puertas³⁰, el espectador ve subrayadas las acciones animales de desplazamiento, se ve a una mujer con su espalda encorvada (a nivel dorsal), transitando por varios lugares del escenario. Estos desplazamientos son intensos y la bailarina exhibe una maestría en su expresividad, alternando niveles y dinámicas de movimiento, entrando y saliendo del piso sin dejar de construir un estado no humano, tal vez animalesco, un ser probablemente de un espacio -tiempo paralelo. Al final este ser, cierra la gran conexión de la puerta grupal (diagonal).

Posteriormente toda esta escena es cortada por la entrada de un balón de fútbol que irrumpe desde el lado izquierdo del escenario, hasta donde se encuentran los seis bailarines. Aparece un primer punto de giro de la obra, el objeto rompe todo este ambiente abstracto y el objeto empieza a sacar otra tonicidad corporal (perdida de rigidez) y de relación con este

³⁰ Puertas en danza se toma como uniones corporales de algunos segmentos del cuerpo, en este caso se hicieron principalmente con las extremidades superiores e inferiores.

objeto. No hay música que ambiente esta parte, uno de los bailarines (Julián Garcés) acaricia el balón, lo huele, lo empuja, lo cachetea y lo manipula de diferentes formas.

Todos los demás bailarines se ven poco a poco perturbados por la presencia del balón, actúan como si no supieran qué es, como si fuera un objeto de otro mundo, se mueven como un grupo de primates que descubre por primera vez algo, por lo tanto empiezan a tocarlo de formas graciosas, hasta evolucionar rápidamente en las formas básicas de contactar y golpear un balón de fútbol. Uno a uno van saliendo los bailarines del escenario hasta que quedan únicamente Olga Cruz y Julián Garcés, que realizan varios pases entre ellos, en uno de estos golpes, el balón es rechazado fuertemente con el borde interno del pie, este sale del escenario por el lado izquierdo, los dos bailarines van en su búsqueda, de manera simultánea a la salida de ellos, entra Edwin Vargas con una camiseta de futbolista de color anaranjado, su calentamiento es muy de barrio, particular y gracioso, es fácil llegar a la risa debido a su estilo único, finalmente después de cinco recorridos a lo largo del escenario hace contacto con el balón (mientras que Edwin realiza su calentamiento, cuatro balones atraviesan el escenario, captando sus atención). Lo observa, suavemente lo va a patear y en ese momento entra por el lado izquierdo Yovanny Martínez, un jugador con camiseta de color blanco. Este último es un poco torpe, el típico presumido que parece no tener dominio, lo toma con las manos, se le va y vuelve, intenta hacer jugadas con el balón pero no le salen y de repente alterna sus movimientos díscolos llegando a pasos de danza folclórica (zapateos).

En cuanto al jugador Edwin Vargas, él parece desconcertado y molesto, el segundo jugador, Yovanny Martínez, termina pechándolo³¹ y luego desafiándolo a jugar por medio de un zapateo que parece esta vez de flamenco, mientras que Edwin Vargas repite los movimientos propuestos por su adversario, aunque sigue mirándolo con desconcierto, hasta el instante que le patea el balón suavemente invitándolo a jugar, a ocuparse de la esférica, Yovanny hace caso omiso a la invitación y recoge el balón, sale por el lado derecho del escenario, Edwin se va detrás de él intentando recuperar el balón, cuando ya casi llega a las patas³² del lado derecho del escenario, un balón lo golpea en el pecho, él se cae, al intentar levantarse una seguidilla de tres balones lo vuelven a atacar y nuevamente Yovanny sale a

³¹ Jugada de desafío dentro de un partido de fútbol.

³² Parte de la estructura del escenario.

escena a recoger los balones, los cuales no quiere prestar. De pronto salen por la mitad del lado izquierdo otros dos jugadores con camiseta anaranjada (Olga Cruz y Julián Garcés), calentando como lo hizo el primer jugador, hacen varios recorridos mientras el balón entra y sale atravesando el escenario de lado a lado (formando un eterno retorno). Se escucha el discurso de Olga Cruz, una jerigonza que parece el hablar del capitán del equipo, los tres jugadores de camiseta anaranjada calientan y avanzan. La capitana y/o directora técnica les comienza a ordenar en un lenguaje claro, los incita a moverse más rápido y a parar. Se escuchan las órdenes sobre superficies de contacto como con el borde interno, borde externo, rasante. En medio de esta serie de órdenes, suena una música popular de despecho que habla del desamor (Rómulo Caicedo, canción: *Y no es que me arrepienta*), en ese instante los tres jugadores del equipo anaranjado empiezan un trabajo de contacto entre ellos y con el elemento del balón, Julián pateo el balón y este pasa por en medio de las piernas de Olga Cruz, Edwin que se encuentra en el piso lo cabecea, Julián coge las piernas de Olga y las impulsa para que ella pase por la espalda de Edwin (en medio del trabajo de contacto, paran, miran al público, pero realmente se imaginan estar viendo la final de la copa del mundo, hay euforia en ellos, ya casi llega el gol, se emocionan hasta el punto que un grito de Olga los devuelve a su trabajo motriz, entre ellos y con el elemento) .

En contraste y nuevamente como punto de giro entra un equipo de tres jugadores de camisetas blancas (Ángela Bello, Luisa Camacho y Yovanny Martínez), caminan haciendo alusión al ballet, la música popular se corta y da paso a la música clásica (Christophe Rousset, canción: *Rinaldo, Hwv 7: Overture*), los cuerpos de los jugadores de camiseta blanca “los clásicos”, muestran muchas más líneas, haciendo brazos extendidos y largos, en contraste con el otro grupo. Los de color anaranjado los miran expectantes, como sorprendidos por la sutileza exhibida en los movimientos, así que ya había llegado el equipo rival, los jugadores “técnicos”, los entrenados, el equipo extranjero. Varios elementos del ballet como un *passé*, un *battement*, un *suple* sobre una pierna extendida, son exhibidos por este equipo extranjero, pero no es una técnica pura, es una burla, una mofa a esta forma de hacer. Los movimientos no son perfectos, es una sátira a la técnica clásica mientras mueven el balón.

A partir del momento en que se acaba la música clásica los del equipo anaranjado quitan el balón y se forman para iniciar el partido, los seis bailarines se desplazan por todo el escenario siempre teniendo la visual sobre el balón, existen diferentes contactos entre los jugadores del mismo equipo y sobre los jugadores del equipo rival. Vuelve la música (Rómulo Caicedo, canción: *Y no es que me arrepienta*), se recrea entonces un juego de cabezazos mientras se hace burla de los estiramientos típicos del ballet y cada vez empieza a ser más bélico el partido. El juego termina en una escena caótica donde unos se juntan con otros en medio de gritos, empujones y peleas entre los grupos, ninguno gana, se alternan el dominio. Es así como se forma una escena de contacto brusco, en medio del jolgorio se empujan, se suben unos encima de otros y se golpean. Finalmente, la escena se transforma en un ambiente denso y de oscuridad, cambia la luz, cambia la música, se vuelve a la del inicio de la obra (Machinefabriek, canción: *Kreukeltape*), cuatro de los jugadores salen del escenario y solo queda uno de cada equipo.

Más adelante otro elemento cambia de nuevo toda la escena. Aparece una silla y una de las jugadoras del equipo blanco (Luisa Camacho) es obligada a estar sentada de espaldas al público, mientras que el jugador de camiseta anaranjada (Edwin Vargas) se cubre el rostro, tal vez de la forma en que lo hacen los victimarios. La silla está en el centro del escenario, mientras el encapuchado anaranjado se coloca adelante, enfrentando al público.

Ahora todo tiene sentido, se entiende el significado de las tres lámparas cenitales, esta parte de la obra comienza haciendo alusión a la típica escena de secuestro en un thriller donde la víctima es interrogada, la música es la misma de la escena inicial (Machinefabriek, canción: *Kreukeltape*). Además, hay una reiteración sonora que conecta el significado inicial de la pieza. Una luz lateral cruza el escenario y la mujer que se encuentra de espaldas tiene la mirada abajo. Luisa Camacho, que está sentada-interrogada, canta una canción popular “y no es que me arrepienta de haberte amado tanto...”, Edwin Vargas de camiseta anaranjada quien parece cumplir las acciones del secuestrador que reacciona rápidamente a frases como “te quise con locura...” de la canción popular, se coloca frente a ella, le tapa la boca y la lanza al piso...la golpea a distancia (chasqueando los dedos), acción física que no es literal pero que habla de la violencia de este sujeto sobre la mujer. La deja tendida en el piso. En medio del forcejeo la pareja se desplaza al fondo y a la pared

del escenario, allí la luz se abre delimitando una zona y donde la mujer es elevada y sostenida contra la pared, mientras ella vuelve a cantar la canción popular. La violencia se mantiene, vuelve la canción popular, es una escena muy fuerte y mientras sucede el contacto entre Edwin Vargas y Luisa Camacho, cuatro balones cruzan el escenario de lado a lado. El balón adquiere un significado muy importante, es bajo cierta lectura, el objeto de divertimento del hombre, el objeto de juego. El trabajo de contacto continúa, en algunos momentos la víctima ataca, en otros prefiere hacerse daño ella misma, antes que continuar en su situación de retenida. Mientras la música se diluye en otra versión de la canción popular mezclada con una cortina de ruido y un ambiente sonoro terrorífico.

Nuevamente Luisa Camacho es colocada en la silla bajo la lámpara y luego trasladada al fondo del escenario, en ese instante aparece Ángela Bello del equipo blanco quien se lleva la silla mientras la relación entre Edwin Vargas y Luisa Camacho esboza el retorno, el eterno retorno a los discursos amorosos viciados, dolorosos y violentos en la pareja, lo cual se sigue manifestando en un dueto cada vez más fuerte.

Una vez llevada la silla ocurren en simultáneo dos escenas: una donde Ángela Bello se desviste bajo una luz cenital al fondo al lado izquierdo del escenario y otra donde continúa la lucha entre la pareja, la canción que suena es (Luigi Archetti & Bo Wiget *canción: Stuck* 14). La mujer que se desviste queda semidesnuda, solo con ropa interior femenina (cachetero) con la bandera de Colombia, la mujer es claramente un referente a una escena de televisión, donde la mujer es tomada como objeto sexual, se descubre y distrae la mirada del espectador. Rompe el foco de la pelea para trasladar la mirada al objeto del deseo (la mujer atractiva semidesnuda). Mientras tanto, complementando esta visión crítica de la sociedad, los medios y claro, al fútbol, entra al escenario uno de los bailarines del equipo blanco (Yovanny Martínez), este se sienta a observar a la modelo, da la espalda al público, abre las piernas, claramente el cachetero de color de la selección lo excita, conecta el balón y la mujer, el objeto de juego. En simultáneo, al fondo al lado derecho, la pelea se diluye en la oscuridad, dejando a la víctima imponerse ante su rival. La modelo (Ángela Bello), se coloca botas y un overol corto, mientras tanto desinfla un balón, Yovanny Martínez de camiseta blanca también tiene un balón que se encuentra sujetado entre sus piernas y comienza unos movimientos repetitivos, masturbatorios, inspirados en la mujer y el balón

(la canción popular suena nuevamente enfatizando en la frase que dice: “y no es que me arrepienta”. Ángela bello del equipo blanco y Luisa Camacho del equipo anaranjado salen del escenario por el lado izquierdo.

Al mismo tiempo el ambiente se enrarece mientras el hombre se “masturba”, con movimientos periódicos repetitivos que cada vez intensifican su frecuencia y fuerza, finalmente se produce el éxtasis con la caída de muchos balones al escenario, claramente la eyaculación (dichos movimientos se hicieron con una bomba de aire). La redondez de la cabeza del hombre hace un juego interesante con la redondez de los balones, parecen sus hijos, mientras Edwin Vargas quien estaba tirado en el piso, revive y vuelve a escena lentamente, Yovanny Martínez recoge todos los balones y sale. Así pues, queda el escenario con Edwin Vargas, el jugador de camiseta anaranjada.

Luego este hombre, que fue el mismo secuestrador de la mujer, comienza a jugar con el último balón. La música que ambienta la escena da un carácter gracioso (Melcochita y su conjunto, canción: *Cobardía*), Edwin Vargas despreocupado, juega con las manos, los pies, la cabeza, el tronco, besa el balón, mientras todo pasa en el piso. Sin embargo, poco a poco todo se transforma y se vuelve como un sueño, una noche en la vida del personaje que ha sido el victimario: mientras coquetea con el balón, dos mujeres entran (la capitana de su equipo y la mujer del equipo blanco que fue interrogada y golpeada), ellas cruzan el escenario de izquierda a derecha, él está en medio de una luz cenital que le entrega un espacio de privacidad, se ve solo, entregado a la pelota y disfrutando de su romance con la esférica, mientras las mujeres que transitan parece que estuvieran en la dimensión de los pensamientos del hombre. A medida que cruzan las mujeres, el hombre sigue coqueteando con el balón y nuevamente parece masturbarse; para un desprevenido es una escena muy graciosa, para otro observador puede ser dolorosa, hasta moralista en cierto sentido. Dos hombres, uno de cada equipo (Yovanny Martínez y Julián Garcés), también cruzan el escenario de derecha a izquierda, ellos lo hacen de manera divertida, cada uno a su estilo (el jugador de barrio y el jugador clásico). Este primer momento de la obra termina con Edwin Vargas en el escenario realizando movimientos que representan el apareamiento entre él y su amada esférica, de esta relación y con un balón dentro de su camiseta, Edwin representa así un embarazo, tal vez como resultado del amor infinito entre el hombre y el fútbol.

3.3.2. Segundo momento

Después de la pausa, tras el black out, se siente cierto vértigo y desconcierto. Un respiro y ahora dispuesto a recibir otra descarga.

Desde las patas laterales derechas del teatro aparecen seis personajes muy particulares (Ángela Cristina Bello Montero, Olga Lucía Cruz Montoya, Luisa Fernanda Camacho Riaño, John Edwin Vargas Robalino, Julián Alberto Garcés Ocoró y Yovanny Martínez Riaño), todos llevan silla y las van ordenando paralelamente a las sillas del público. De cierto modo es como si colocaran frente a frente a dos públicos, se convierten en un reflejo de los asistentes a la obra. Aparecen todos los personajes vistos en el primer momento, ellos parecen una combinación entre mal gusto y elegancia, unos trajes elegantes pero un poco anticuados y otros trajes más casuales, son las vestimentas de los seis personajes.

De hecho, el grupo heterogéneo y curioso a la vez, es un salpicón de gustos, una colombianidad expuesta en unos cuantos asalariados que van moviendo las sillas, desplazándose del costado derecho, hacia la mitad del escenario, como jugando van pasando uno delante de los otros. Todos tienen un aire de seriedad, ensimismados, cuando llegan al centro del escenario se sientan, tarda unos segundos para que se prenda una luz (calle lateral) y todos van a recoger algo del piso, es el elemento en común, recogen un sobre, una carpeta, una serie de carpetas o un folder, aunque discuten en un tono de voz promedio empiezan a darle pistas al espectador de cómo será el rol de cada uno en este segundo momento de la obra (el irritable, la despistada, el chicanero, el bonachón, la gomela y la campesina humilde).

El tiempo lo cambia una voz en off que habla en francés y luego en inglés, esta voz da las indicaciones de quien debe pasar, ellos están en una embajada y se dirigen a pedir un visado. Cada vez que suena el altavoz, todos callan y miran detenidamente hacia el público arriba, con la boca abierta. El anuncio dice que tal número o el otro tiene que pasar, pero como está dicho en otro idioma, la mayoría no entiende a quién le corresponde el turno, solo el chicanero³³ (Julián Garcés) parece comprender que dice y les traduce aunque a veces lo haga tarde o de forma arrogante.

³³ En Colombia chicanero es todo aquel que alardea más allá de lo prudente y en ocasiones de lo real.

Así pues, la escena es teatral (teatro físico), el discurso dramático se mantiene a través del texto, la escena transcurre así una y otra vez y va apareciendo el recurso del altavoz que se alterna con la discusión de qué papeles, de la pertinencia o no de llevar este, de que a mí sí me van a aprobar, etc. De pronto uno de los hombres el irritable (Yovanny Martínez) que en repetidas ocasiones ha pedido que hagan silencio, grita muy fuerte y todo el escenario se transforma.

Acto seguido tres hombres quedan en el escenario, el bonachón³⁴ (Edwin Vargas), el chicanero (Julián Garcés) y el irritable (Yovanny Martínez), mientras que dos de las mujeres han salido de la escena; la despistada (Luisa Camacho), fue a sacar unas copias y la campesina humilde (Olga Cruz) ingresó a su entrevista con el Cónsul. Una de las mujeres (Ángela Bello) se pone de pie pensando que es su turno, el chicanero le aclara que está equivocada, que no es el turno de ella, por lo cual la chica arremete muy furiosa, su manera de discutir es particular hace pensar que es una chica gomela³⁵, sube el tono de la voz y da mil razones del por qué ella debe seguir a su cita con el funcionario de la embajada, la discusión se va incrementando hasta el punto que el personaje irritable grita pidiendo que se callen. Los hombres y la mujer restante la gomela, quedan en el escenario, se levantan los hombres medio altivos y sin razón aparente comienzan a manipular el cuerpo de la mujer, la lanzan al piso, se la lanzan uno al otro, evocando al concepto machista de dominio ante la mujer, visto en el primer momento de la obra. El trabajo es ahora de contacto, la suben, la llevan, la transportan, la lanzan al suelo, la levantan, se la turnan, una lotería en manos hábiles y manipuladoras de estos tres.

La música es una reiteración al ambiente denso y un poco terrorífico del comienzo de la obra (Luigi Archetti & Bo Wiget, canción: *Stuck* 14; Machinefabriek, canción: *Kreukeltape*; Lerner Moguilevsky duo, canción: *Part of me* y Rómulo Caicedo, canción: *Y no es que me arrepienta*). Es así como se teje una relación entre los fragmentos, al concepto inicial de violencia contra la mujer se le agrega otro ingrediente en la búsqueda de abordar la noción ambigua de identidad nacional, pues uno de los hombres se quita el blazer de su traje, dejando ver unas mangas alusivas a un actor del conflicto armado en Colombia, así

³⁴ Persona que tiene carácter tranquilo y amable.

³⁵ En Colombia. Equivale a la persona que en su vestuario, modales, lenguaje, etc., manifiesta afectadamente gustos propios de una clase adinerada.

mismo lo hacen los otros dos hombres; las mangas hacen alusión a los paramilitares, las guerrillas y las fuerzas armadas de Colombia, ahora la manipulación no es solo a la mujer como mujer, es a ella, como representante de cualquier colombiano de a pie que se ha visto afectado por alguno o varios de los actores del conflicto interno. La escena no es más que un momento de imaginación en el instante que los cuatro se quedaron en la sala de espera. La secuencia de movimiento termina nuevamente en una discusión, todos subiendo la voz vuelven a la realidad témporo-espacial de la embajada. Inmediatamente después los tres hombres se quitan las mangas militantes.

La mujer que habló con el cónsul (la campesina humilde) sale de la oficina completamente feliz y luego el chicanero en tono burlesco le hace caer en cuenta que le negaron la visa de por vida. Ella había entendido que se la habían dado...con lo que es medio grotesco el nivel de bullying, pero es gracioso también. Por su parte, la mujer que fue a sacar las fotocopias, una completa despistada, cruza de un lado a otro en repetidas ocasiones, llena de hojas que deja caer en diferentes instantes, en un momento pide información para encontrar una notaría y sale nuevamente del escenario. De repente el altavoz llama a Julián Garcés, se levanta y todo se transforma nuevamente, todos en el lugar saben que es sospechoso, que sus fachas y su sobrades son sospechosas, esta es la nueva escena, transcurre otra vez como una pausa en la mirada de los personajes, es una configuración de la imaginación de todos. El personaje con aspecto de traqueteo³⁶ es solicitado frente a la gente; se levanta y lleva un sobre de manila, se dirige hacia el público en una actitud alevosa, alude al público y empieza a desocupar el contenido del sobre, deja caer de éste, un “polvo blanco”. (Para esta parte del segundo momento se utiliza la canción de Murcof canción: reflejo).

Posteriormente, da la espalda al público, se dirige frente a la fila y todos los bailarines se levantan de sus respectivas sillas esquivando la mirada, el movimiento de manos al parecer hace referencia a “la lavada de manos de Pilatos”, empieza una secuencia de movimiento muy dibujado en el espacio, en donde predomina y se hace énfasis en la utilización de las extremidades superiores. La mujer despistada llega, nuevamente sus papeles caen al piso, los demás la miran, este grupo de cinco se agrupa y repite una corta

³⁶ Personaje común que obtiene dinero muchas veces gracias a los negocios ilícitos, su vestimenta es muy llamativa donde se denota un mal gusto.

secuencia de staccato de cabeza y pequeños desplazamientos de los pies, los cuales recuerdan el inicio de la obra. Después de alejarse, el grupo regresa y la rodea, ella levanta sus manos, los demás hacen lo mismo, ahora la mujer despistada se integra a la secuencia de movimiento en donde van al piso, ruedan y hacen contacto con esta superficie; por momentos cambia el sospechoso, ahora es la gomela, todos la miran mientras ella hace su solo; luego, al irritable los demás lo rodean. Continúa la secuencia de movimientos en ocasiones al unísono, otras por grupos. El chicanero -traqueto, oscila entre el movimiento improvisado y el coreografiado, grupal e individual. A continuación, este hombre trae un bulto lleno de “cocaína” y lo arroja al piso mientras habla de política, y de cómo ese polvo blanco a influido en las decisiones importantes de la nación; en la cocaína se revuelca, se mueve en círculos creando un espacio, una atmósfera de humo volátil... danza en círculos mientras los otros parecen indiferentes y/o nerviosos manipulando sus papeles en sus respectivas sillas. La coreografía es rica en la medida en que las manos dan vida y movimiento al piso y a la atmósfera. Todos se “untan”, quedan blancos, todos hacen parte, dando paso a secuencias de movimiento grupales que van desencadenando una agresión del uno hacia el otro, se tumban mutuamente, se pisotean y así como en el primer momento de la obra, donde el balón pasaba por la escena varias veces, en este momento se hace énfasis en lanzar al aire la cocaína.

Al mismo tiempo la música se desdibuja en golpes y canciones tipo blues (Banda Sonora O Brother Where Art Thou, canción: *Where are thou?*) mientras los cuerpos se desgonzan y caen (existiendo un grado de agresividad entre ellos); lentamente las mujeres se van para la parte de atrás y se sientan en sus sillas. Una canción de hombres trabajadores de Nueva Orleans empieza a invadir la atmosfera sonora y debajo de una luz cenital, estos tres trabajadores que deambulan y golpean el piso, también acentúan corporalmente los golpes musicales que va proponiendo la canción; luego las mujeres se levantan de sus sillas y ejecutan al unísono y al compás de la música (Ralph Stanley canción: *O death*), una secuencia de movimientos lentos y fluidos, los hombres hacen lo mismo pero desde el nivel bajo, en todo momento sus cuerpos están rosando el piso. Los hombres lentamente se incorporan, pero las tres mujeres ejecutando su secuencia de movimiento van golpeando al piso con sus pies y así van derribando a los hombres uno a uno (circulando por un ambiente

Versión narrada de la obra Papayanoquieroserpapaya de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea

que traspasa la realidad, este instante evoca a las cadenas de trabajadores untados del polvo blanco).

Todos vuelven a sentarse en la fila escuchando de nuevo el llamado, el nombre de Julián Garcés, es llamado a entrar, fue una pausa de imaginación de los hombres y mujeres allí sentadas. Un loop a la realidad escénica. Julián sale de su cita con un trapero y un balde al hombro, diciendo muy feliz que le dieron su visa de trabajo.

Finalmente, la obra termina cuando un anuncio en inglés dice que ya no podrán ser atendidos y que los esperan el día siguiente, un interesante guiño a la burocracia del país, una cereza sobre la torta que adorna estos temas vergonzosos sobre la noción ambigua de identidad nacional.

CONSIDERACIONES FINALES

Al recordar algunas obras que sirvieran para hacer más comprensibles los factores utilizados en la construcción de la obra en el arte danzario propuestos por Laurence Louppe en el capítulo I de este escrito, pasaron por mi mente muchas piezas coreográficas colombianas o interpretadas por colombianos que de alguna u otra manera marcaron en mí un interés por la danza contemporánea de este país.

La obra *Yo Amo a mi Mamá* creada en el año 2003 por el maestro Charles Vodoz y la obra *En Vivo Vivo* creada en el año 2005 por el maestro Luis Armando Castillo, fueron dos obras que desde mi punto de vista permitieron apreciar una investigación minuciosa a partir de su propuesta técnica e interpretativa y por ello fueron dos de las mejores obras que he tenido la posibilidad de vivenciar in-situ. No obstante, al querer recordarlas por medio del registro audiovisual, no lo pude hacer, no aparecieron por internet y ninguno de los bailarines consultados que hicieron parte de estas obras tenía el registro filmico o el registro escrito de su proceso de creación coreográfica. Muy probablemente en este momento contando con buena suerte aun estén en los archivos celosamente guardados de los coreógrafos o de sus compañías.

En las consideraciones finales de este escrito se lamenta lo sucedido con las dos obras anteriormente mencionadas y con muchas otras que probablemente vienen a la mente de los lectores de este trabajo. Por ende, tratando de evitar afirmaciones categóricas y herméticas, se puede decir que la poca utilización de los sistemas de notación, que aporten a conservar la memoria de las producciones artísticas, ha generado como consecuencia que la historia de la danza en Colombia haya perdido y olvidado grandes piezas dancísticas.

Este trabajo representa fundamentalmente una estrategia para preservar las creaciones de las artes efímeras, en este caso la danza, tratando de encontrar nuevas formas, que dialoguen con las ya tradicionales, de conservar la memoria de los hechos artísticos. Por otro lado, esta propuesta contribuye a concientizar a los artistas a dimensionar o pensar qué medio de registro aporta mejor a la mirada global del acto creativo, a preguntarse sobre

¿Cómo preservar la obra en el arte danzario? y ¿Qué preservar de la obra en el arte danzario?. Es importante decir que la documentación debe tener un fin concreto, un tratamiento lógico y organizado que construya a una memoria que participe en la reconstrucción del patrimonio histórico.

Por lo general la intención de preservar la obra de danza se ha limitado en su mayoría a acciones de registro de forma fotográfica o audiovisual donde es el ojo del que registra el que proporciona una mirada fragmentada de un instante que se fijará en la memoria, pero que carece de una visión integradora del acto creativo y que, aunque es efímero, tiene un antes, un durante y un después. Por eso, proponer este trabajo como aporte a la historia de la danza en Colombia, el registro y documentación escrita no sólo del acto en un espacio y tiempo preciso, sino además de registrar desde las voces de los creadores el proceso creativo, exponer sus estilos de creación y finalmente hacer una versión narrada-escrita de la obra, posibilita que esa visión fragmentada empiece a construir una mirada amplia y compleja de la obra. Por lo tanto, ese tipo de documentación permite dejar una huella más completa en la memoria, siendo también partícipes de un acto creativo en evolución, que sirva de recopilación histórica y narrativa.

De esta manera, *Papayanoquieroserpapaya*, obra que se analizó en esta investigación engancha los recuerdos en cada fase del proceso de la creación coreográfica, en los recuerdos de su ensamble, en los recuerdos almacenados en las fotos, videos, textos y en los recuerdos corporales de las personas que hicimos parte de alguna reposición, reconstrucción o adaptación. Con base en estos recuerdos se proponen nuevos acercamientos para preservar la obra ganadora del Premio Nacional de Danza en el año 2010 y que puso en dialogo en el año 2012 a dos instituciones encargadas de las artes en Colombia que la seleccionaron como una de las *Coreografías Colombianas que Hicieron Historia*; este acercamiento deja bases sólidas para continuar con la idea de preservar obras en el arte danzario, además planta la posibilidad a que esta monografía sea sujeta a una realimentación y sirva como referente para futuros trabajos que quieran aportar a la historia de la danza contemporánea en Colombia.

BIBLIOGRAFÍA

Historia y teoría de la danza

- AA.VV., Pensar con la danza, Ministerio de Cultura, Colciencias, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2014.
- Louppe Laurence, *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca España. Traducción: Antonio Fernández Lera. Ediciones Universidad de Salamanca. 2011.
- Lepecki André, *Agotar la Danza Performance y política del movimiento*. Traducción: Antonio Fernández Lera. [Cdl#1] Danza y Pensamiento Universidad de Alcalá, Mercat de les flors, Centro Coreográfico Galego. 2008.
- Ministerio de Cultura. *Convocatoria Pública de estímulos Ministerio de Cultura 2010*.
- Parra Raúl, *Potro Azul. Vestigios de una insurrección Coreográfica*. Ministerio de Cultura, Primera Edición. 2015.
- Poullaude Frédéric, *Unworking Choreography: The notion of the work in dance*. Translated by Anna Pake. New York, NY: Oxford University press, 2017.
- Premio Nacional de Danza. *Acta del Jurado*. 2010.
- Valéry, Paul. *Filosofía de la danza*. Revista de la Universidad de México, N° 602-604, 2001, págs. 45-50.

Fuentes de Internet

<https://www.youtube.com/watch?v=SvXq27hDf8>

<https://www.youtube.com/watch?v=8kkTJfMOyKc>

<https://www.youtube.com/watch?v=2f8HThCK2vY>

ANEXOS

A. Convocatoria versión número cuatro Premio Nacional de Danza

PREMIO NACIONAL DE DANZA (2010)

Descripción:

Inicio 23 de Marzo, Cierre 1 de Junio

Un premio de 40.000.000

El premio nacional de danza en su cuarta versión en 2010 tiene como objeto reconocer e incentivar a los autores de la danza que desde los trazados de la creación e investigación generan nuevos puntos de encuentro donde se gestan materias expresivas o simbólicas genuinas, interlocutoras con el devenir sociocultural del país, y visionarios de formas distintas de pensar, de crear, de actuar y de estar en el mundo.

Teniendo presente que la diversidad cultural, étnica, regional, conceptual, emotiva, en la cual, las producciones dancísticas emiten sus partituras, el premio se otorgara a la obra de danza de cualquier género (danza folclórica danza clásica, danza urbana, danza moderna o danza contemporánea) que como resultado de una rigurosa investigación, interpretación y dirección permite evidenciar su alta y excelente calidad artística. La evaluación supone la realización de la obra y su presentación de al menos 3 funciones para un público de mínimo 700 personas en total.

Impacto:

Esta convocatoria alimenta la danza y el arte, valora la práctica, tanto la posibilidad de su ejercicio como garantía de los derechos culturales como el acceso la apropiación y el disfrute. Igualmente valora la respuesta a las exigencias que demandan la evocación el talento y la opción profesional.

Quien puede participar:

- a. Coreógrafos nacionales con una trayectoria profesional en creación e investigación de mínimo de 5 años, soportada por una producción artística mínimo de 5 piezas u obras dancísticas.
- d. La obra presentada puede ser postulada únicamente por su autor quien deberá acreditar que ha sido presentada mínimo 10 veces ante el público de Colombia a el extranjero entre el 16 de junio de 2008 (fecha de cierre de la tercera versión del premio) el 10 de marzo 2010.

Quien no puede participar:

- a. Obras postuladas por una persona diferente al autor.
- b. Obras de coreógrafos fallecidos.

Condiciones de participación: (no hubo condiciones)

Presentación de la propuesta:

El participante deberá enviar:

Documentos administrativos

Una copia de cada uno de los siguientes documentos los cuales deben ser enviados en este orden

1. formulario de participación (personas naturales) diligenciado y firmado.
2. fotocopia ampliada al 150% del documento de identidad del participante.
3. Copia del Rut del participante.

Documentos para el jurado

Tres copias idénticas argolladas por separado, que deben ser enviadas en el siguiente orden

*los participantes que tenga la posibilidad de enviar su obra en formato digital, puede enviar tres copias idénticas en CD o DVD *

1. *Hoja de vida del participante.*
 2. *Soportes de la trayectoria artística (portafolio artístico DVD, CD, diapositivas, memorias de prensa, libretos, publicaciones, certificaciones, participación en proyectos, copias de programas de mano entre otros) no se aceptarán como trayectoria espectáculos realizados con grupos escolares o universitarios bajo programas de formación dancística formal y no formal, o en clubes sociales*
 3. *Certificaciones que acrediten que la obra ha sido presentado mínimo 10 veces al público en Colombia o al extranjero.*
 4. *Ficha técnica de la obra postulada (bailarines participantes en el elenco, producción ejecutiva y técnica, diseños visuales o sonoros entre otros).*
 5. *Autorizaciones escritas correspondientes a los derechos de autor de la música utilizada en la obra postulada.*
 6. *Programas de mano, afiches y recortes de prensa de las presentaciones realizadas a nivel nacional y/o internacional a la obra postulada.*
 7. *Copias en DVD de la obra postulada en excelente condiciones técnicas, para evaluación del jurado.*
 8. *Sinopsis de media cuartilla de la obra postulada.*
 9. *Tres páginas con la descripción del proceso de creación e investigación de la obra.*
- Los documentos administrativos y las tres copias de los documentos para el jurado argolladas y marcada por separada deberán enviarse en un solo paquete por correo certificado entregarse personalmente e horas y días hábiles en las siguiente dirección.*

Criterios de evaluación:

Los integrantes del jurado tendrán en cuenta los siguientes criterios de evaluación:

1. *Desarrollo de la investigación a nivel conceptual y corporal kinético (no tiene porcentaje de puntuación):*

Respetando el proceso de creación de la obra sus puntos de partida se tendrá en cuenta la solidez de la investigación conceptual develada a través de la puesta en escena, su consistencia con su universo creado y su coherencia con la propuesta de movimiento

Versión narrada de la obra Papayanoquieroserpapaya de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea

investigada. Estos aspectos se tendrán en cuenta considerando el caso y en correspondencia con el género propuesto por cada participante.

2. Consistencia de la obra como pieza escénica (no tiene porcentaje de puntuación):

Se tendrá en cuenta el modo de cómo se integra las diferentes expresiones que constituye a la obra: intervención sonora, la iluminación, los elementos escénicos y mediáticos propuestos.

3. Interpretación (no tiene porcentaje de puntuación):

Se valorará la manera como se aborda desde la interpretación y/o presencia dramática de los bailarines, la consistencia y pertinencia dramática de la obra.

4. Trayectoria del proponente al premio (no tiene porcentaje de puntuación):

Derechos del ganador

*Recibir el monto en efectivo el premio, previo entrega de los siguientes documentos
certificación bancaria y formatos de radicación a terceros firmado.*

Deberes del ganador

Presentar propuesta y cronograma de presentación de la obra ganadora, que contenga al menos tres funciones para un público de aproximadamente 700 personas preferiblemente en diferentes ciudades del país para esto, el Ministerio de Cultura podrá apoyar con la coordinación logística y los contactos con teatros mas no hará recursos extra al premio para financiar desplazamiento u otros gastos de circulación.

NOTA:

La obra postulada deberá estar disponible para ser presentada ante los jurados en la ciudad y fecha que el Ministerio de la Cultura indique, en cuanto a la selección del espacio, costos de producción y realización, transporte y todos aquellos costos que se generen serán responsabilidad única y exclusiva del participante y/o agrupación artística.³⁷

³⁷ Convocatoria Pública de Estímulos Ministerio de Cultura 2010.

B. Programa de formación periodo académico 2008 (sistema de entrenamiento Piso Móvil)

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
ARTES ESCÉNICAS ÉNFASIS DANZA CONTEMPORÁNEA

Asignatura:	Contemporáneo V
Año Lectivo:	Quinto año (primer semestre)
Intensidad Horaria:	10 horas semanales
Horario:	Lunes a viernes de 7:00a.m. a 9:00a.m.
Docente:	Vladimir Rodríguez
Asistencia general:	Edwin Vargas

JUSTIFICACIÓN

El panorama de la danza contemporánea actual sustenta un sinnúmero de técnicas, posturas y tendencias particulares; todas ellas plantean soportes artísticos diversos y formas de entender el cuerpo y el movimiento igualmente rico en posibilidades. Esto significa que su construcción es constante y renovadora. De allí que la formación del bailarín deba perfilarse hacia la comprensión de dicha realidad artística y pueda responder profesionalmente a las características del oficio danzario.

Estas condiciones profesionales exigen del bailarín intérprete la capacidad de conjugar, de múltiples formas, cada uno de sus recursos técnicos-artísticos en torno a una propuesta escénica específica invitándolo a entender dichos recursos como elementos fluctuantes y de diversa aplicabilidad. Por tanto resulta indispensable reconocer y reivindicar el acervo motor del bailarín en toda su dimensionalidad y ponerlo a servicio de su realidad corporal; esta postura apunta a construir una concepción holística en el

Versión narrada de la obra Papayanoquieroserpapaya de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea

bailarín, donde los recursos técnico-motores se presentan como una herramienta puntual sin buscar la exacerbación en los mismos y al mismo tiempo como un elemento susceptible de subordinación en función de búsquedas físicas más elementales.

Es por esto que considero pertinente la aplicación del sistema de entrenamiento piso móvil, pues sus principios al estar fundamentados en las dinámicas de movimiento, buscan más allá de un aprendizaje temático y formal, el fortalecimiento de una conciencia motora.

OBJETIVO PRINCIPAL

Impartir un curso de formación dancística que le exija al bailarín -estudiante integrar y conjugar todos los conocimientos técnico-artísticos adquiridos a lo largo de su proceso de profesionalización en danza contemporánea y llevarlos a la escena.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Aplicar un sistema de entrenamiento que reconozca las capacidades particulares y el acervo motor de cada bailarín.

Fortalecer los elementos técnicos-artísticos de los estudiantes.

Entender la rigurosidad como compromiso fundamental de la profesión danzaría.

Generar un espacio de introspección corporal a fin de construir las bases prácticas del intérprete-creador.

Conocer algunas de las bases biomecánicas y dinámicas del movimiento danzado.

CONTENIDOS

UNIDAD I

- **Sensibilizaron al piso móvil.**

La fricción

Sensibilización táctil y cinestésica

Compresiones y expansiones

Acumulación de peso y segmentos

Desplazamientos a baja altura

Ascensos y descensos preliminares

Agudización de engranajes biomecánicos

UNIDAD II

- ***Transicionalidad hacia la vertical***

Equilibrio estático y recuperado

Giros dentro y fuera del eje vertical

La gravitacionalidad, la inercia y la centrífuga como elementos cinergistas

Salto desplazado o de trayectoria

Agudización de planos motrices en la espacialidad

El diseño motor (memoria motriz, espacialidad, trayectorias)

UNIDAD III

- ***Dinámicas motrices***

La fluidez y el ataque

La dinámica motriz como agente interpretativo

La improvisación como consigna situacional y gestual

La improvisación como categoría motriz

El contacto (principios biomecánicos)

Resolución de tareas globales

METODOLOGÍA

El desarrollo de la asignatura será en un 90% práctico y un 10% teórico y centrará su atención en el planteamiento de tareas físicas específicas que inviten al estudiante a realizar un estudio minucioso de su cuerpo en movimiento. Más allá de impartir unas temáticas el curso buscará la construcción de conocimiento a partir de reflexiones

Versión narrada de la obra Papayanoquieroserpapaya de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea

individuales de los bailarines quienes estarán permanentemente enfrentados a una realidad cinética puntual, de esta manera se pretende generar un saber significativo y propio. Por otro lado, los contenidos temáticos se abordarán en conjunto y no desde la organización temática anteriormente descrita.

Finalmente el curso también recurrirá al análisis de textos específicos y a la apreciación de videos de piezas coreográficas.

EVALUACIÓN

La evaluación será práctica y se realizará en tres momentos determinados mediante el establecimiento de tareas que nos permiten observar:

- 1. La aplicación de los principios estructurales del Piso Móvil.*
- 2. La capacidad de definición de un diseño de movimiento específico (variación).*
- 3. Los cambios dinámicos dentro de una estructura motriz.*