

PROCESO CREATIVO Y BÚSQUEDA DEL SOPORTE INTERPRETATIVO PARA
LA BAILARINA, EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA UNIPERSONAL YUGO -
PIEZA DE DANZA CONTEMPORÁNEA

DANIELA YARA CANTILLO CASTRILLÓN
COD. 20102097050

MONOGRAFÍA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN ARTES ESCÉNICAS
(OPCIÓN DANZA CONTEMPORÁNEA)

TUTOR DEL TRABAJO DE GRADO
JOHN EDWIN VARGAS

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES ESCÉNICAS OPCIÓN DANZA
BOGOTÁ D.C
2016

La Danza es un Sentimiento de Libertad

La Danza de Atabaques es más que movimiento. Es la celebración de un espíritu que busca salirse de las corrientes en que nada una ciudad donde el arte es la vida. Son cuerpos que se desnudan de la ciudad aturdida y bullosa para sumergirse en la danza y desde allí expresarse con un lenguaje sugestivo y enérgico; ese que conjuga las vibraciones de tambores, con el timbre de la voz y el vuelo de los cuerpos; Se mueven los cuerpos y las sombras de su movimiento somos todos envueltos en una realidad, que ellos enfatizan que es la de la población afro - pero que al final de cuentas es universal.

Yira Plaza O'Byrne (2012)

Agradecimientos

Primeramente quiero darle gracias a Dios por permitirme caminar sobre los propósitos que ya estaban destinados en mi vida, por soñar y creer que sus bendiciones son más grandes que todo aquello que te puedes imaginar. Agradezco a mi papá Victor Manuel Cantillo Silvera y mi mamá Nayara Patricia Castrillón Castro quienes me han apoyado y han confiado en mis capacidades y sobre todo han creído en el ser humano que soy. A mi hermana y amiga Melina Yara del Mar Cantillo Castrillón quien ora por mí día a día, para ser valiente en toda dificultad, ella es quien me acompañó durante todo este proceso. Así que le dedicó también mis méritos.

Agradezco a todos mis maestros que son parte de mi lenguaje corporal y de mis conocimientos adquiridos: Raúl Parra, Martha Ospina, Juliana Atuesta, Yovanny Martínez, Edwin Vargas, Eduardo Oramas, Emilsen Rincón, Yudy Morales, Vivian Medina, Marcela Ruiz Quintero, Alex Rubio, Fabián Franco Pulido, Juana Ibanaxca, entre otros. Además quiero mencionar al Colectivo Carretel por permitirme ser parte de la familia.

Agradezco a mis compañeros y hermanos que soñábamos juntos por cumplir este último ciclo, porque lloramos y reímos en toda situación, ellos serán inolvidables en mí andar de la danza. Quiero agradecerle a Juan Pablo Landázuri, por ser mi amigo fiel en la distancia y por admirar este proyecto artístico y de investigación, tu ayuda siempre fue incondicional. Finalmente quiero agradecer por los encuentros de inspiraciones del corazón y las memorias de piel de ébano, un reconocimiento en nuestro caminar. Gracias Alex May.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1: CONCEPTOS DE MONÓLOGO Y SOLOS DE DANZA.....	8
1.1. Noción de monólogo.....	8
1.2. Noción de solo de danza.....	10
1.2.1. Análisis del solo de Danza “Still/LIFE” de Qudus Onikeku.....	11
CAPÍTULO 2: PROCESO DE CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DE YUGO.....	13
2.1. Reseña de “YUGO”.....	13
2.2. Monólogo de Analia Tu Bari, libro <i>la Ceiba de la Memoria</i> de Roberto Burgos.....	14
2.3. Laboratorios de improvisación.....	16
2.4. Adaptación del monólogo de Analia Tu Bari, a un texto personal para la creación de YUGO.....	19
2.5. Estructura compositiva del solo “YUGO”.....	22
2.5.1. Escena Inicio: Cargas y Ataduras.....	22
2.5.2. Escena Nudo: Rito.....	25
2.5.3. Escena Desenlace: Liberación.....	27
2.6. Elementos compositivos y escenográficos.....	29
2.6.1. Música.....	29
2.6.2. Vestuario.....	30
2.6.3. Tijeras y el cabello sobre la escena.....	33
2.6.4. Iluminación.....	34
2.7. Colaboradores y Co-creadores.....	36
2.8. Análisis de la Pieza YUGO.....	37
CONCLUSIONES.....	39
ANEXOS.....	41
BIBLIOGRAFÍA.....	47

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: Yesid Andrés Benavides (2013). Bogotá D.C, Colombia. Obra: YUGO.....	24
Figura 2: Yesid Andrés Benavides (2013). Bogotá D.C, Colombia. Obra: YUGO.....	24
Figura 3: Yesid Andrés Benavides (2013). Bogotá D.C, Colombia. Obra: YUGO.....	26
Figura 4: Yesid Andrés Benavides (2013). Bogotá D.C, Colombia. Obra: YUGO.....	28
Figura 5: II Conferencia de Teoría y Literaturas del Caribe y Latinoamérica.....	31
Figura 6: II Conferencia de Teoría y Literaturas del Caribe y Latinoamérica.....	32
Figura 7: Yesid Andrés Benavides (2013). Bogotá D.C, Colombia. Obra: YUGO.....	33
Figura 8: Plano de luces. (2013) obra: YUGO.....	34
Figura 9: Fabián Ricardo (2015) Festival D' Safore. Obra: <i>Al pasar el tiempo</i>	44
Figura 10: II Conferencia de Teoría y Literaturas del Caribe y Latinoamérica.....	45
Figura 11: II Conferencia de Teoría y Literaturas del Caribe y Latinoamérica.....	46

TABLAS

Tabla 1: Carta de cues (2013) Obra: YUGO.....	35
---	----

INTRODUCCIÓN

“Busco ser más que movimiento, busco la celebración de mi espíritu, salirme un poco de las corrientes de lo común y reencontrarme con mi vida con lo que la vida misma proporciona: un cuerpo, un ser, experiencias que son huellas en la piel y el alma. Desnudar mi cuerpo para sumergirme en la danza y expresar desde lo más íntimo, lo que la realidad misma coloca en mi camino.”

Daniela Yara Cantillo Castrillón (2013)

“YUGO” es una pieza de danza contemporánea resultado de un ejercicio académico que fue realizado dentro de la asignatura de Composición Coreográfica. Esta asignatura pertenece al programa académico del proyecto curricular de Artes Escénicas opción Danza Contemporánea de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Durante el tercer año de la carrera (2013), los estudiantes asistimos a esta asignatura para potencializar nuestras capacidades en la creación coreográfica, el cierre de ésta, finaliza con un ejercicio individual en el cual los estudiantes de manera autónoma deben dirigir una pieza de danza de pequeño formato. Todo con la asesoría, entorno a los caminos de la composición, otorgada por los maestros encargados.

Este espacio de creación unipersonal, llegó a salvaguardar la propuesta individual que tenía con respecto al movimiento y mis intereses por profundizar sobre la interpretación como bailarina creadora; El ser un bailarín ejecutante de una técnica y su aproximación al desarrollo orgánico del estado corporal.

La motivación para la creación del solo, tuvo origen en la lectura de un monólogo del libro *La Ceiba de la Memoria* (2007); del autor cartagenero Roberto Burgos. Este monólogo es la historia de Analia Tu Bari, una mujer africana que fue esclava durante los tiempos de la colonia, quien cuenta a través de la palabra los desgarradores momentos vividos en la trata de africanos en América Latina.

Este pasaje me produjo muchas sensaciones, por lo cual hice la abstracción de momentos específicos que fueron narrados en la lectura para la construcción de la pieza de danza. Posteriormente, se gestó el proceso creativo a través de laboratorios de improvisaciones, sin embargo se hace el intento de no inquirir a la representación del personaje, sino apropiarse los resultados adquiridos en las exploraciones para la construcción de movimiento y de interpretación.

El objetivo de este escrito, es describir el proceso creativo del solo “YUGO” e ir significando la interpretación que fui construyendo como bailarina – creadora; con el interés de visualizar el cuerpo como un todo, desde el ámbito espiritual, emocional y físico.

La investigación se desarrolla por medio de diferentes elementos: bitácora, referentes coreográficos y bailarines afrodescendientes, improvisaciones, entrevistas y textos literarios. Además se indagó sobre las concepciones teóricas de Monólogo y solo en danza, con la intención de rastrear argumentos en torno a la interpretación y la expresión corporal. Como antecedente artístico tome como referente el trabajo compositivo de la Corporación Cultural Atabaques, dirigida por el bailarín y coreógrafo Wilfran Barrios. Fuente de investigación para la construcción de esta pieza.

Finalmente desarrolle el proceso de composición, mencionando las escenas, los elementos escenográficos y las ayudas suministradas para la obtención de la obra “YUGO”, hablando acerca de los diálogos que son planteados y la manera en que podemos percibir la identidad del artista conglomerado por su esencia misma.

CAPÍTULO 1.

CONCEPTO DE MONÓLOGO Y SOLO DE DANZA.

1.1. Noción de monólogo.

El monólogo se caracteriza por dar relevancia el discurso del actor frente al espectador, a modo de utilizar diferentes medios de expresión, para comunicar aquello que no puede ser expresado fácilmente ante el protagonista inspirador de la obra.

El monólogo —utilizado, por lo demás, tanto en poesía, teatro o en novela—, junto con el diálogo, en una primera aproximación, es una variedad del discurso directo utilizado en la narrativa y la dramática que consiste en dejar la palabra de manera directa a un personaje, el cual, sin intervención alguna del narrador, pronuncia un discurso, dirigido a un interlocutor ficticio sin posibilidad de intervención, en el que se dedica a exponer sus pensamientos o reflexiones. (Según Francisco Álamos Felices, 2013).

Benveniste¹ (citado por E. Pavis, 2003) dice que “el monólogo es un diálogo interiorizado, formulado en lenguaje interior, entre un yo locutor, que es el único que habla, y un yo auditor que está presente para significar la anunciación del yo locutor”. El espectador vivencia el diálogo que ejecuta el actor con el interlocutor ausente, aquel protagonista de la inspiración que crea el personaje durante su actuación. Es importante la presencia de la audiencia, para hacer realidad el hecho escénico del monólogo.

¹ Émile Benveniste (Alepo, Siria, 27 de mayo de 1902 – París, Francia, 3 de oct de 1976) fue un lingüista francés, profesor de lingüística en el Collège de France entre 1937 y 1969. Uno de los aportes más significativos es que, a partir del estructuralismo, fue el iniciador de la productiva Teoría de la enunciación.

Tipología de los monólogos según Patrice Pavis²

Patrice Pavis expone diferentes tipos de monólogos según su función dramaturgica, para tener en cuenta la manera en cómo puede desarrollarse un personaje, a partir de las características que nos proporciona la obra o la temática escogida. A continuación vamos a observar las necesidades primarias del actor:

Monólogo técnico: Exposición por parte de un personaje de acontecimientos pasados o que no pueden ser representados directamente.

Monólogo lírico: Momento de reflexión y de emoción de un personaje que abandona a las confidencias.

Monólogo de reflexión o de decisión: Colocado frente a una decisión delicada, el personaje se presenta a sí mismo los argumentos y los contraargumentos de una conducta.

Según la forma literaria:

Monólogo interior: El recitante suministra, mezclados y sin preocupación lógica o de censura, los fragmentos de frases que le pasan por la cabeza. El desorden emocional o cognitivo de la conciencia es el principal efecto buscado (Beckett).

Diálogo solitario: El diálogo del héroe con la divinidad, diálogo paradójico en que uno de los interlocutores habla al otro que jamás le responde, y sin saber ni siquiera si le escucha.

Estructura profunda del monólogo: Todo discurso tiende a establecer una relación de comunicación entre locutor y destinatario del mensaje: el diálogo es la forma que mejor se presta a ese intercambio. El monólogo que por su estructura no espera una respuesta de un interlocutor, establece una relación directa entre el locutor y el él del mundo del cual habla. En definitiva el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice.

Dramaturgia del discurso: El monólogo irrumpe de nuevo en la escritura contemporánea porque el monólogo interior no ha existido en vano. Los textos contemporáneos no solo son dirigidos al público en su globalidad, sino brutalmente arrojados a este público. Ahora el diálogo ya solo es posible entre el texto, entendido como un solo bloque y el espectador. Esta escritura se caracteriza por la destrucción de la dramaturgia dialogal, una inmersión suicida en el soliloquio: “los personajes de este teatro solo hablan en apariencia. Los personajes de este teatro son hablados por

² Esta información es suministrada de un artículo online escrito por Mercedes, Diccionario de teatro. Titulado: Monólogo de E. Pavis. Dramaturgia, estética, semiología. Ed. Paidós 2003. Patrice Pavis (1947) nació en Francia, es un estudioso del teatro, que ha sido profesor de las universidades francesas París III y París VIII, así como de la Universidad de Kent.

su creador o el público les presta su voz interior”. De la estructura del discurso depende la organización escénica global: ya no es el código lingüístico inscripto en la imagen y en el lenguaje escénico, sino el elemento que organiza la teatralidad.

Al encontrarnos con diferentes tipos de monólogo que logran hacer una caracterización del personaje, se tiene en cuenta cuáles fueron los medios utilizados para la construcción de la interpretación del actor. No es solo analizar un texto y fácilmente narrar tal cual ante los espectadores, es llegar a darle vida al personaje elegido.

Menciona Liuba Cid y Ramón Nieto (1998) “*lo importante es la encarnación, saber adaptarse, descifrar y enriquecer lo plasmado.*” (p. 20). El monólogo interior se caracteriza por exponer ante el mundo, o ante sí mismo, pensamientos que indudablemente acarrea la vida; es tanta la necesidad de transmitir, que ya los diálogos son sinceros ante el acto artístico.

1.2. Noción de Solo de Danza.

El solo de danza o monólogo de danza, es una pieza coreográfica que se compone por material de movimiento corporal. Participa un bailarín o actor dirigido por una persona externa y un equipo de arte para la construcción de todo el diseño de escenografía, vestuario, iluminación, música y la producción general de la obra. Finalmente, pienso que un solo de danza, no termina siendo un trabajo independiente, sino que es realizado en colectivo para la obtención de resultados satisfactorios, tanto para los artistas, como para el público espectador.

Según Mary Wigman (2002), los bailarines a la hora de crear:

“Sienten mayor realización en la formación de solos, lo cual no quiere decir estar limitado ni empobrecido (...) El solo es la forma más condensada de un mensaje bailado. Que el carácter de su tema sea dramático, alegre o burlesco, que esté formulado de forma abstracta, más o menos definido como una pantomima, contemplado o resignado de una extensa alegría o de una extremada tristeza,

discurre siempre como un diálogo que se presenta al espectador, una conversación entre el bailarín y él mismo, o con una pareja invisible”. (P. 23)

El monólogo interior de danza, tiene la posibilidad de hacer un diálogo ante el público, creando en su imaginario la relación que tiene el bailarín con otro cuerpo invisible, confrontando en la mente del espectador un arquetipo de hombre idealizado en sus pensamientos, que facilite el entendimiento y la comprensión del tema que es manejado en la pieza.

Mary Wigman (2002) dice: *“El movimiento natural es el material de la danza. El movimiento natural da un sentido al lenguaje gestual estéticamente concebido y estructurado”* (p. 17). Trae gran coyuntura superar los límites de expresión y movimiento, cuando existe la posibilidad de hacer una creación de un solo de danza que me da la libertad de agrupar todos los puntos más fuertes a nivel personal sobre la creación dancística, reconocer mis gestos, mis virtudes, mi forma de andar, aquello que es natural en mí.

1.2.1 Análisis del Solo de Danza Contemporánea “Still/Life” (2011) de Qudus Onikeku

Still/life “Naturaleza Muerta”, es una obra de danza contemporánea que combina: la acrobacia, la música, poesía oral, video y arte visual. Es dirigida por el Bailarín y coreógrafo de Danza, Qudus Onikeku. Nació y creció en Nigeria en el año 1984 y actualmente vive en París.

Qudus Onikeku nos invita en su pieza de danza, a enfrentar nuestras contradicciones y oposiciones para reflexionar sobre la esquizofrenia, como una característica sintomática del mundo en que vivimos y como es desapercibida por la sociedad, convirtiéndonos en monstruos asesinos de la poca humildad que existe en los últimos tiempos.

Esta obra fue utilizada como referente para el proceso creativo, porque quería percibir a nivel artístico y cultural, como era desarrollada la interpretación dancística por parte de la actuación de un solo de danza ejecutado por un bailarín africano, desde el ámbito espiritual, emocional y físico.

En el ámbito físico, esta obra condensa su discurso en torno a las cualidades de movimientos que concierne a los staccatos ³. Característica que hizo semejanza con el lenguaje corporal que yo maneje en YUGO. En el ámbito espiritual y emocional, Qudus tiene la facultad de comunicar sensaciones utilizando elementos mínimos y básicos que giran en torno al minimalismo, composición que se solventa desde el ser sensitivo y ser revelador de un estado interior que pretende transmitir un mensaje, proyectando en la mente de su público, un concepto emocional.

Según Renan Benamina (2013): “Esta pieza de danza contemporánea es la motivación de un bailarín que teje múltiples variaciones, para hablar de un acontecimiento histórico de África, utilizando toques abstractos. Qudus Onikeku se hace preguntas con respecto a la transformación de un verdugo víctima, la tensión y los conflictos que se derivan internamente”⁴.

En Still/Life la danza contiene un espíritu de introspección, pasa del lirismo más minimalista al grotesco, a la obsesión demoníaca para encontrar la sobriedad y la nobleza de la tragedia, es realmente escalofriante suscitar en la mente imágenes de compostura, en donde la palabra se convierte en movimiento para hacer un llamado a comunicar una realidad olvidada.

³ Según Rudolf en sus esquemas de staccatos, el pulso de Staccato-ligero: es un movimiento rápido y recto con una parada en cada conteo. Los gestos son pequeños. El término Staccato está en la descripción de Willetts, Sandra (1993) “*Upbeat downbeat, basic conducting patterns and techniques*” con referencia al gesto directriz del staccato, que dice “el pulso debe puntiagudo y con un rebote rápido, como si uno estuviera tocando algo caliente.”

⁴ Cita tomada del artículo online escrito por: Renan Benamina (2013).
<http://www.qudusonikeku.com/#!/press/c19j1>

CAPÍTULO 2.

PROCESO DE CREACIÓN E INTERPRETACIÓN DE YUGO.

2.1. Reseña de “YUGO”.

Nombre de la Pieza: “YUGO”

Sinopsis: Su aparición se asienta en el ejercicio doloroso de recordar, de vivir en un pasado que la consume y la obliga a romper toda atadura, todo aquello que la lleva a ser aún, esclava de su propia memoria... Es tiempo de descansar.

La definición de “YUGO” entra en contexto con parte del contenido temático de la obra. Yugo es madero que se coloca en la cabeza a los bueyes para unirlos, no cualquier animal es utilizado en el yugo, deben ser animales robustos, con un cuello poderoso, ya que éste es el apoyo para realizar el trabajo. El yugo cuenta con sólo un punto de apoyo para la carga, por lo cual, divide en dos el esfuerzo realizado para efectuar el trabajo. La figura que viene a la mente cuando se nombra el yugo es la de sujeción, carga, trabajo, disciplina. El yugo siempre se relaciona con fuerte trabajo y carga pesada.

Esta pieza surgió a partir de la necesidad de querer expresar a través de mi cuerpo, todas aquellas emociones reprimidas que desgarran la vida. Con base a esto, se hizo un estudio de las posibilidades que tiene la creación en danza en relación con otros lenguajes creativos. En este caso, la literatura.

La narrativa me impulsó a desenvolverme y a viajar desde la improvisación, a manera de reencontrarme conmigo misma, y entender la ubicuidad del movimiento en referencia a la naturaleza de las letras en una obra literaria, lo que hace particular decir que mi cuerpo se convirtió en el soporte de la literatura y la literatura en una extensión de su propia índole.

Para el desarrollo creativo de la interpretación, utilice herramientas afrodescendientes, para resaltar la identidad que habita y vive en nuestro interior, que se apodera de nuestros sentidos y nos permite expresar de manera liberada lo que hay más allá de una palabra.

Al contextualizar la historia que fue contada por Analia Tu Bari, confirme que los relatos de siglos atrás, aún corresponden a acontecimientos culturales y políticos que hoy en día siguen siendo de gran controversia por parte de los asentamientos negros en Colombia, y son resultado de las vivencias y reflexiones que intensifican la manera de enfrentar la vida por parte de los ciudadanos de la diáspora negra africana.

2.2. Monólogo Analía Tu Barí, libro “*La Ceiba de la memoria*” de Roberto Burgos (2007).

La Ceiba de la Memoria, es un libro publicado en el año 2007 y escrito por Roberto Burgos⁵. Esta novela colombiana narra y reflexiona sobre el dolor de la colonia y como fueron hechos los campos de concentración en Colombia, a través de diferentes monólogos. El autor se pregunta por la identidad americana con tantos productos de la colonización española en Cartagena de Indias, en los siglos XVII y XVIII.

El lenguaje del texto que utiliza el autor es bastante conmovedor, marca la realidad del ser humano que fue esclavo maltratado, y es una reflexión hacia la lucha por la libertad del hombre. Este libro hace una denuncia a aquellos que no fueron capaces de dar testimonio de los acontecimientos que revelan la crueldad del ser humano.

⁵Roberto Burgos Cantor (1948) es un escritor nacido en Cartagena de Indias. Dto. Bolívar, Colombia. En sus obras intenta llevar el mundo del Caribe descrito con asombrosa minuciosidad a la literatura, crea un espacio mítico, capaz de generar muchas historias individuales que pueden agruparse en una macro historia. Recibió el Premio Jorge Gaitán Durán otorgado por el Instituto de Bellas Artes de Cúcuta y el Premio de Narrativa José María Arguedas de Casa de las Américas y finalista del Premio Rómulo Gallegos por la novela *La ceiba de la memoria*.

El Monólogo que escogí para su análisis, fue el de Analía Tu Bari. Esta historia permite dar esa mirada sobre la trata y la esclavización de un pueblo amenazado y en silencio, es un relato un tanto trágico, pero lleno de explotación imaginaria.

Analía Tu Bari, es una esclava que narra desde su ceguera los estragos del destierro y las heridas producidas por la travesía trasatlántica, describe la manera en que la rechazaban a medida que su visión iba desapareciendo. Este personaje configura con la palabra la narrativa del texto, que en muchas ocasiones aparece en primera persona para contar directamente al lector sus vivencias y reflexiones.

Como lo relata Roberto Burgos (2007) en su libro. Analía Tu Bari dice:

Apenas se oían los gemidos acabados de los que íbamos encerrados, abajo, en la bodega, y los pasos de los navegantes, encima (...) Todos íbamos enfermos, doloridos, cubiertos del vómito propio y del vómito de los otros, los pies metidos entre un agua espesa que no alcanzaba a secarse con sus afluentes de orines y los haceres del cuerpo que salían directos y fétidos en el lugar donde estábamos encadenados. (p. 72).

La memoria de Analía se convierte en la insistencia de recordar los maltratos recibidos por los blancos: al ver como el avance de su enfermedad afectaba su visión y al sentir frustración al no tener la libertad otorgada por sus amos. Amos que la obligaban a transitar sin rumbo fijo por las calles adoquinadas, llenas de fango sobre una ciudad cubierta por cuerpos buscando sobrevivir a aquella pesadilla. La pérdida total de la visión de Analía Tu Bari le hizo descubrir en los olores, los sonidos y las texturas, nuevos sentidos. Dice Roberto Burgos (2007): “además de entretenerla en su oscurana sin matices, le regalaron una curiosidad novedosa cuando ella no esperaba nada distinto a morir” (p. 167).

En Analía se evidencia que la ceguera intensifica el ejercicio de la memoria, puesto que el personaje se aferra totalmente a su pasado para volver una y otra vez a esos recuerdos que no quiere olvidar, porque son lo único nítido que puede observar, pero que a la vez le producen el mismo miedo y rencor. De manera que la pérdida de la visión de Analía, hace que sus ojos sean reemplazados por el ejercicio de la memoria. Analía Tu Bari cuenta: “Mi

memoria es dolor. Mis ojos son la memoria acostumbrada de calles, voces, rostros, casas, ruidos y lo perdido. Lo que perdí” (p. 253).

Estos pensamientos reafirman la permanencia de Analia Tu Bari en el mismo estado de desolación y resentimiento, que la caracterizó desde sus primeras apariciones en el relato. Este personaje representa a la esclava que a pesar de recuperar la libertad, sigue sintiéndose atada por el desarraigo, la discriminación, la ceguera, porque precisamente su aparición se asienta en el ejercicio doloroso de recordar, no trasciende a la acción dinámica y arriesgada de lograr una libertad y paz interior, cómo fue logrado por los otros esclavos.

Al analizar la vida de este personaje, encontré los elementos interpretativos que son expuestos por medio de la acción y la ayuda de la memoria emocional; conjunto de rastros dejados por el camino, piezas caídas que encajaban de manera conjunta con las sensaciones que descubriría el personaje al recordar cada maltrato generado.

Analia Tu Bari invita al ser humano a manifestar sus inconformidades, a entender el hacer de la vida como el sustento para encontrar la libertad a la hora de dialogar, logré encontrar en ella, una voz de aliento.

2.3. Laboratorio de improvisaciones.

El inicio del proceso creativo inicia el 05 de abril del año 2013, mediante un laboratorio de improvisaciones, tuvo como punto de partida fijar pautas para la recopilación de material de movimiento y coreográfico. Tome fragmentos y palabras del monólogo de Analia Tu Bari, lo que me permitió hacer la abstracción de la realidad vivida por la esclava desde un hecho narrado.

Que agonía debe uno sentir al no poder luchar por tu propia libertad, la libertad de ser un ser humano sin miedos, ni ataduras. Analia dice:(escritor Roberto Burgos, 2007) “*se va consumiendo mi fuerza*” (p.35). Ella desencadenaba en su mundo, la debilidad de ser un muerto en vida.

Durante la lectura se producían esas inquietudes que me llevaban a la sensación semejante de la experiencia contada por el personaje. Próximamente hice una interpretación de ciertas frases y realice ejercicios de improvisación, para tomar registro audiovisual de cada pauta desarrollada.

Durante la trata de africanos esclavos de los siglos mencionados anteriormente, los españoles hacían presos a estas personas, atando sus piernas y sus manos con cuerdas y grilletes. Por consecuencia de este suceso, utilice la siguiente pauta: entrelazar los dedos de mis manos para experimentar la desesperación que narraba Analía Tu Bari al ser encadenada como un animal, ejerciendo cierta oposición entre el cruce de los dedos de mis manos para no soltarme. Los movimientos de mis brazos tenían un impulso de tensión y relajación, que por medio de la repetición se llegaba a un tempo rítmico, en el cual se reflejaba el cansancio y desolación por varios intentos fallidos.

Para los ejercicios de improvisación, tome como base algunas frases que son relatadas en el monólogo. Narra Analía Tu Bari (escrito por Roberto Burgos, 2007):

Cuando vine. Yo no vine. Me trajeron. A la fuerza. Peor que prisionera. Sin mi voluntad. Arrastrada. Me arrancaron. Me empezaron a matar. Mis palabras las perdí. Se escondieron en el silencio. O quisieron quedarse. (...) En este sitio no me dejan. Tampoco cantar. Callada busco mis canciones. Si me escuchan me castigan. En el silencio no hay movimiento. Se ausentan las canciones. El tambor huye. Viene el látigo. Cincuenta azotes. En los primeros castigos por cantar la rabia me amarraba la boca. La rabia me ponía cadenas en la lengua. (...) La rabia nace de algo que no se deja amar. Se acoraza, expulsa a la tortuga y se pone su carey, y uno no puede trasplantarse, fundirse en él. Se resiste. La rabia es un fracaso del amor. Y supe oponerme. Las cadenas en la lengua comenzaron a deshacerse. Me recorrió el torrente del sabor a hierro derrotado. El látigo zumbó y el que llevaba la cuenta gritó que uno. Yo lo sentí. En mí más que en el cuero de mi cuerpo. Un ardor insoportable y la rabia que no cabía. Entonces canté. A cada azote subía más la voz. Cantaba en la lengua del castigador y era un arrullo. Cantaba en la lengua de mi madre y de mi padre y era una imprecación. Cantaba en la voz de mis hermanos. De mis amigos. (P. 35)

Juego de palabras:

- Fuerza
- Rechazo
- Agonía
- Muerte
- Látigo
- Castigo
- Mudez
- Tropezar
- Obligados
- Empujar
- Amontonados
- Salir
- Descansar

Trabajé con cada palabra y su significado teniendo en cuenta la sensación experimentada por el personaje, permanecí con el cansancio y seguí luchando con aquello que se convertía ajeno a mi vida. Continué dialogando con los impulsos corporales, usando como imaginario los instantes narrados, donde el autor describe la manera en que los esclavos eran maltratados con azotes sobre sus espaldas.

Para esta fase de exploración conté con la colaboración de una compañera de estudios llamada María Paula Pérez, quien me golpeaba fuertemente en la parte alta de mi espalda, con la intención de apropiarse las vivencias expresadas por el personaje cuando le daban látigos en la misma zona del cuerpo. Sin embargo, era obvio que no sentiría los verdaderos azotes. Era incomprensible este momento, sabía que de esa manera no iba hallar el verdadero dolor que era experimentado por la esclava.

Al finalizar con las tareas mencionadas, entre en crisis. No me sentía identificada con lo poco que había encontrado, deseaba narrar corporalmente lo que le había

sucedido a esta mujer, pero estaba agotada de buscar un reconocimiento que terminaba siendo la imitación de la vida de una persona, sustituí la realidad por la cual estuvo inmersa mi cuerpo dentro de un contexto distinto, la contemporaneidad de hoy no abarcaba la magnitud de acontecimientos por lo que ella estuvo sumergida, siglos atrás.

Mi asesora de composición Vivian Medina me acompañó durante la realización de la pieza, ella desde su experiencia me contaba cómo realizaba sus monólogos y como era su proceso de creación para apoyarse en la vida de un personaje. La maestra me hizo reflexionar sobre la manera en como estaba abordando el proceso creativo, me invitó a provocar una relación entre los momentos más impactantes de Analía, con ciertos acontecimientos de mi vida. Acontecimientos íntimos que inundaran emociones y sensaciones que se asemejaban al texto narrado por el autor. Razón por la cual, adapté el monólogo de Analía Tu Bari, a un texto personal.

2.4 Adaptación del monólogo de Analía Tu Bari, a un texto personal para la creación de YUGO.

Decidí colocar nuevas preguntas sobre la mesa acerca del trabajo que estaba realizando y acerca del tema que había escogido para el solo. La palabra esclavo no carecía de significados, su percepción fue más allá del contexto manejado en la lectura y se convirtió en el eje principal para hacer abstracción de momentos que me hacían sentir dominada, dominada por la depresión e intranquilidad de un pasado esclavizante.

Preguntas como estas aparecieron después de hacer la reflexión: ¿Es necesario vivir pendientes del qué dirán?, ¿Bailamos para agradar a otros? ¿Es por el movimiento que se llega al estado⁶? o ¿se instala el estado y surge el movimiento? Por consiguiente, empezaba explorar desde lo que me estaba afectando en cuanto a mis pensamientos y mi forma de

⁶ Estado: situación en la que se halla un objeto o ser vivo, En estos casos, la palabra está relacionada a una forma de ser o permanecer.

bailar, me dejaba persuadir a la hora de moverme por las sensaciones que se originaban en cada recuerdo emancipado.

Cuando somos intérpretes de una obra literaria, teatro o de danza, el hombre parte de sus vivencias para poder colocarse frente al personaje. Según lo explica Liuba Cid & Ramon Nieto, 1998, citan el método de Konstantin Stanislaski⁷:

La transparencia del paisaje interior del alma concibió a un autor capaz de palpar en la piel del personaje, un actor dispuesto a profundizar con su bisturí (técnica) en el cuerpo del personaje y el drama.

(...) Las preguntas: “¿Porque haces esto?, ¿Por qué de este modo?” Impulsan al actor a dar respuesta emotiva, a encontrar una motricidad interior que le permita ejecutar el papel con fe y sentido de la verdad, a descubrir “las fuerzas internas que definen el alma del papel”.

Para Stanislaski, la construcción del personaje debe discurrir por el grueso hilo de la línea continua de la acción, representa el esfuerzo interior del actor, el impulso interno de sus emociones y de sus vivencias personales para desarrollar todas las facetas para el personaje, sus unidades, subdivisiones y objetivos. Su método profundiza en la esencia del actor como sujeto emocional de la representación, ese ser íntimo que muestra al público su verdad interior y que cruza cada noche la frontera invisible del personaje. (P. 47)

Finalmente escribí la adaptación del relato del personaje a un texto personal, ya había escogido situaciones que atravesé durante muchos momentos de mi vida, en donde percataba la agonía del suceso producido. Entre esos sucesos me inspiré en: Las depresiones por la separación de mis padres a mis 9 años, el auto maltrato físico para llamar la atención de mis familiares, la indiferencia de mi madre por sus ocupaciones laborales, la falta de amistades en la secundaria, el inicio de nuevas relaciones de pareja por parte de mi madre y mi padre con personas que no eran de mi agrado y la partida de mi hermana Melina a otro país. Fue esta la oportunidad de hablar un poco de mi intimidad para sacar todo lo que tenía guardado.

⁷ Stanislaski (Moscú, 5 de enero de 1863 - ibidem 1938) fue un actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, creador del método interpretativo Stanislavski y cofundador del Teatro del Arte de Moscú. Su nombre real era Konstantín Serguéievich Alekséyev.

Adaptación a un texto personal:

Reconocimiento.

“Me vine de mi tierra para cumplir mi sueño, mi mamá se quedó sola y dejó de llamarme por su nueva pareja, una pareja que se aprovechó de ella y sin ser consciente mamá permanecía a su lado. Mi hermana se quedó conmigo en esta ciudad, pero muchas veces me descuidó por sus amistades y estudios, nos relacionamos muy poco porque teníamos distintos pensamientos acerca de la vida. Papá se fue a panamá a trabajar, se alejó de mí cuando se dio la oportunidad de construir una vida con otra mujer. Luego de unos años mi hermana se fue a Brasil a estudiar, para empezar una nueva vida. Perdí la amistad de una de mis mejores amigas y la de Darío”. Daniela Yara Cantillo Castrillón (2013).

Este texto sirvió como herramienta para realizar otros ejercicios de exploración y relacionarlos con el material ya obtenido durante los primeros ejercicios hechos con el texto de la esclava, de este modo construí la interpretación desde el sentido de la apropiación, contando mi verdad para encarnar desde otro lugar el personaje.

Ingresé en otra etapa de experimentación, siendo yo misma, entendiendo el sufrimiento implícito en el relato de Analía y tejiendo las vivencias corporales vividas entre el personaje y mi historia de vida. Propuse otras pautas y empecé a recordar que en mi infancia me maltrataba físicamente, sufría muchas depresiones sin control causado por molestias, disgustos, peleas por parte de mis padres, el quebrantamiento de una familia soñada, sentimiento de culpa por la separación de mis padres y dependencia emocional hacia mi papá. Me convertí en esclava de mi pasado.

Entonces me frotaba la piel muy fuerte, me rasguñaba para sacar a relucir esos recuerdos que no estaban muertos y que necesitaba expresar con el cuerpo. Aún vivía atada al sufrimiento silencioso de mi alma.

Desarrolle el laboratorio de improvisación alrededor de los staccatos, dinámica de movimiento que trabajaba Qudus en su solo de danza Still/life, me dejaba influenciar por los impulsos que mi mente y corazón desataban cuando aparecían los momentos de crisis

en mi infancia. Todo esto con el objetivo de significar la impotencia vivida por la esclava, su agonía era reflejada en mí desde un acto real durante mi niñez.

Al finalizar con los laboratorios, adicioné otra pauta que me limitó más a nivel corporal. Fijaba el cuerpo sobre el piso a nivel horizontal y lo condicioné hasta un punto de no tener la capacidad de ponerme de pie, dejaba que el peso de mi cuerpo sobre el suelo fuera mucho mayor y no me permitiera estar sobre la vertical. Esta dificultad se desarrolló, con el objetivo de demostrar el sometimiento al cual era colocado el ser humano, por la imposición jerárquica de la sociedad de aquellos siglos. El hombre se exponía como un objeto, inútil y sin valor humano, deseoso a nivel sexual, y era utilizado solo para la satisfacción propia.

2.5. Estructura compositiva del solo “YUGO”.

Al finalizar con el laboratorio de búsqueda y ejercicios de improvisación, se hizo la recopilación del material obtenido para iniciar con el proceso de composición del solo de danza contemporánea. “YUGO” se desarrolló a nivel narrativo de una forma lineal, con un inicio, un nudo y un desenlace.

2.5.1. Escena del inicio: Cargas y ataduras.

Tan sólido y rotundo como perseguir la permanencia de aquel viaje que dignificó la existencia de seres labradores de riquezas, con la fuerza de cientos de combatientes luchando por las ganancias merecidas de ser hombres liberados. Ser capaz de desarticular todo lo que fue adiestrado en su caminar, porque cada episodio que aún recuerda es aquel sin sabor que le ofrece el reflejo de su propia memoria. Sin embargo, es una memoria rescatable, palpable en sus más profundas entrañas, que aún está siendo llevada y acentuada en un pasado que recoge restos de estampillas que fueron segregados por manos llenas de barro, llenas de sangre batalladas por una libertad que fue raptada sin consideración alguna, siendo así, corrieron hacia su hábitat para cultivar a través de su música y su arte, el

reconocimiento de su identidad y de su ser espiritual. Un ser capacitado para escuchar, con necesidad de hablar y reflexionar alrededor de tanta opresión. *Daniela Yara Cantillo Castrillón (2013)*.

Primeramente en la obra hable acerca de mi realidad y de aquello que me inundaba mucha tristeza. Los movimientos corporales fueron ejecutados con fuerza, el cuerpo sobre el piso (Figura 1) demostraba las tensiones y relajaciones musculares que fueron producidas por la desesperación al no lograr estar de pie; simulé los azotes y los golpes recibidos por la vida.

Poco a poco me levantaba del suelo (Figura 2), luego me desplazaba dibujando ochos por todo el espacio, mientras mis manos frotaban fuertemente mi piel. Posteriormente me dirigí al centro del escenario y comenzaba a darme pellizcos por los brazos, manejando una velocidad muy lenta, empezando por las zonas más sensibles como los antebrazos hasta coger con mi mano derecha los músculos del bíceps y tríceps del brazo izquierdo, apretándolos con mucha fuerza. La reacción que conseguía ante estos comportamientos agresivos, era generar un estado mental que me llevará a recordar la sensación que tenía cuando sufría ese dolor del auto maltrato físico, a causa de mis depresiones.

Al soltar con esos sinsabores, agarraba una tijera que estaba sobre el piso, minuciosamente me acerque a mi cabeza para cortar mi cabello y simbolizar el comienzo de mi liberación a través de la historia de Analía Tu Bari.

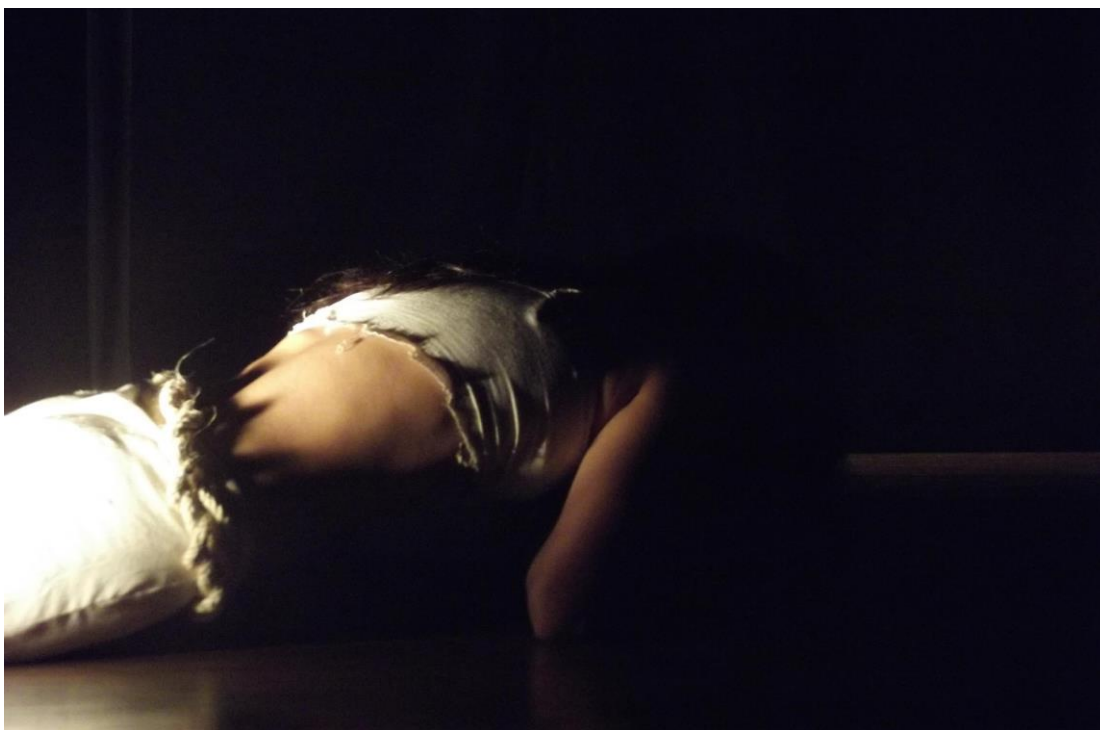


Figura 1: Yesid Andrés Benavides (2013). Bogotá D.C, Colombia. Obra: YUGO.



Figura 2: Yesid Andrés Benavides (2013). Bogotá D.C, Colombia. Obra: YUGO.

2.5.2. *Escena Nudo: Rito.*

Al culminar con la primera escena llena de dolor y desgracia, decidí despojarme de todo aquello que me frustraba y no me dejaba avanzar por la vida a través de una acción simbólica. Vivir un ritual a especie de performance⁸, con el interés de provocar asombro ante el público por la acción que hice y que no era común por mi personalidad, por aquellas personas que me conocían.

Cogía muy lentamente las tijeras del suelo (Figura 3), me acercaba a mi cabeza, y enfrente del público empezaba a cortarme el cabello haciendo visible mis gestos corporales. Era tan impactante la sensación que me produjo escuchar el sonido de la tijera, ver caer al piso cada mechón de pelo y observarme en la sombra que aparecía en la pared del fondo del escenario, que fue inevitable no reaccionar ante lo que me sucedía. Simplemente cerré mis ojos.

Me despoje de un pasado a través del corte de cabello, esto representaba una analogía entre una acción física en valor a lo espiritual, en relación a la liberación de cargas emocionales y resentimientos reprimidos. Liberándome de un cabello largo, viejo, dañado, sucio que mantenía cuadros de mi niñez.

Quería dejar de ser una mujer llena de apariencias, dejar de demostrar mi felicidad colocando una sonrisa fingida en mi rostro solo por llevar una buena impresión, dejar de buscar ser aceptada en un círculo social con la intención de complacer a los demás sin medir mis intereses personales. Todos estos aspectos simbolizaban para mí un cabello largo, la estética involucrada en mentiras.

La acción terminó beneficiando mi concepto de vida, en dirección a la imagen que podía yo representar luego de romper con un prototipo de mujer ya construido, de aceptarme sin

⁸ La performance es un género que permite a las y los artistas buscar una definición de su cuerpo, a su vez, otorga libertad para integrar materiales y dispositivos estéticos muy atractivos (fluidos corporales, objetos reciclados, plásticos, brillos, etc.), logrando abordar problemáticas políticas, económicas, sociales y personales. Ángela Neira Muñoz Artículo titulado: EL CUERPO EN LA PERFORMANCE SOCIAL.

cabello al tiempo de escuchar comentarios mal intencionados por mi apariencia al ser vista como un niño o quizás como una homosexual.

Ya la vida me empezaba a educar, a dejar de fingir para llenar vacíos, me enseñaba a ser transparente y ser humilde, a sentir que el arte es creada para ser coherentes con lo que expresamos, manifestando nuestras necesidades y las necesidades de una sociedad, verdaderos intérpretes de las experiencias de la vida.

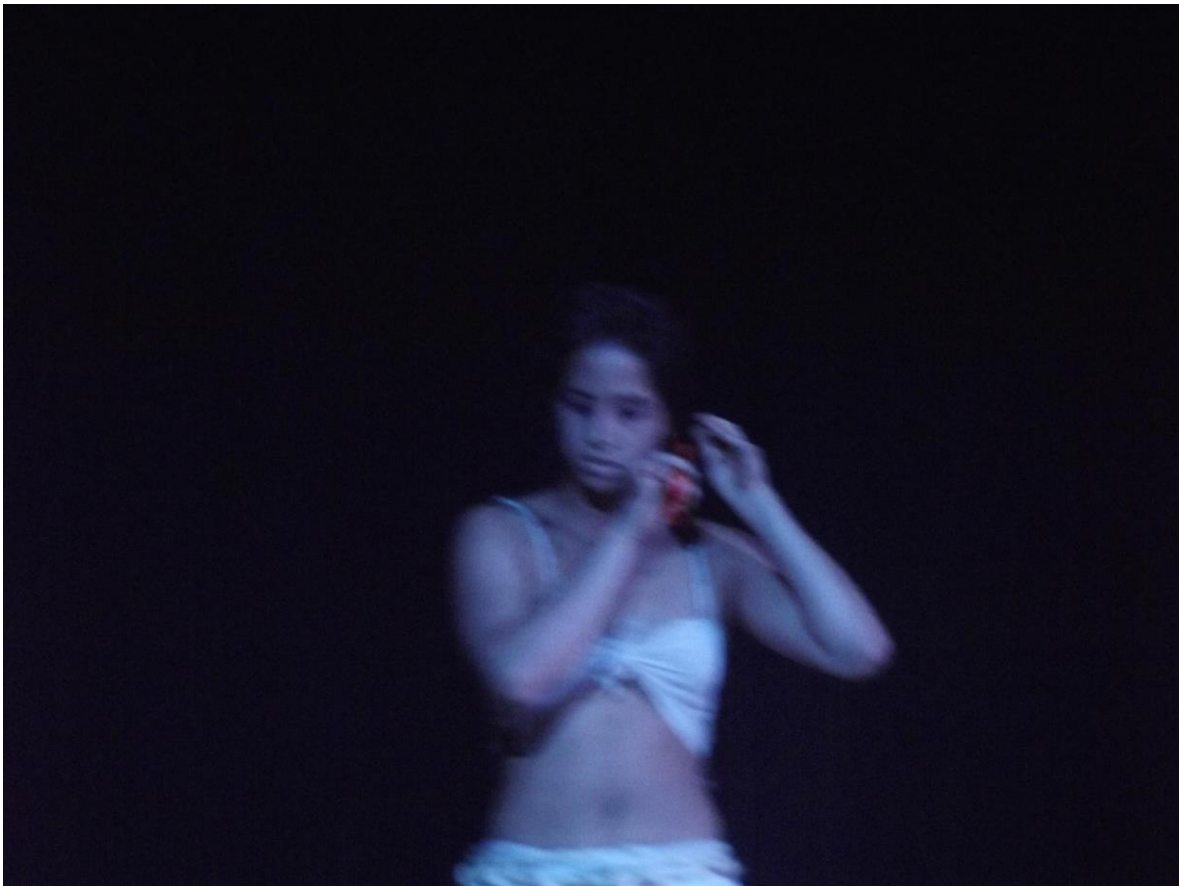


Figura 3: Yesid Andrés Benavides (2013). Bogotá D.C, Colombia. Obra: YUGO.

2.5.3. *Escena Desenlace: Liberación.*

Al finalizar con un espacio de rito en medio de encuentros conmigo misma, empezaba un nuevo amanecer para mi espíritu y el alma. El cuerpo entró en estado de trance⁹, generado por todo lo enfrentado internamente. Pretendía reflejar el goce de un nuevo esclarecer.

En esta escena mi cuerpo, mi alma y mi espíritu, expresaban desde mis vísceras lo callado y atrapado por la razón, el movimiento se desenvuelve a través de la tensión, contracción y relajación muscular experimentando la soltura del movimiento, luego de haber liberado muchas cargas emocionales que yo llevaba internamente.

Organicé el material obtenido de los laboratorios de improvisación y proseguí instalar en la pieza las frases de movimiento que se apoyaron luego de haber leído el monólogo de Analia Tu Bari. Al intensificar mis recuerdos sobre la primera escena, se originó un reconocimiento corporal de las vivencias que había sufrido por varios años con las sensaciones expresadas por la esclava, en las citas ya mencionadas anteriormente del monólogo. El lenguaje corporal que estaba ejecutando se desenvolvía sobre una verdadera realidad. Convertí toda creación corporal en un lenguaje alrededor de un encuentro unipersonal.

La congregación de movimientos fragmentados y ondulados (Figura 4), aumentaban la necesidad de liberar y demostrar el hecho vivo, como seres sensibles al contagio interior del instinto animal, por esa naturaleza, esa armonía cósmica que nos inunda en un mar de placeres para dejar fugar la malicia de lo inapelable. Cargas, corrientes, repetición, desasosiego, desesperanza, vigor, la vivencia dentro de un lugar convencional, tan común y funcional para un público que se encontraba presente, aunque separado por esta cuarta pared o cuarta pantalla imaginaria del escenario, que alejaba la vida del artista con la vida del espectador.

⁹ Trance es el estado en que el alma siente que alcanza una unión mística con Dios. Se trata de un mecanismo psicológico mediante el cual una persona se entrega a ciertas condiciones (internas o externas) y experimenta un nuevo estado de conciencia. Autores: Julián Pérez Porto y Ana Gardey. Publicado: 2010. Actualizado: 2013. Definición de trance (<http://definicion.de/trance/>)

El artista termina creando un efecto de realidad en sus espectadores a partir de la individualidad que acarree cada asistente, haciendo un reconocimiento particular del significado de la obra en relación con su vida.

El encuentro del espacio escénico tenía planeado mostrar un trabajo académico que se componía de un material corporal, pero el performance trastocó otros elementos que dieron pie al espectador a reaccionar con asombro durante la función, circunstancia que favoreció al estado que se estaba generando en mí, al bailar.

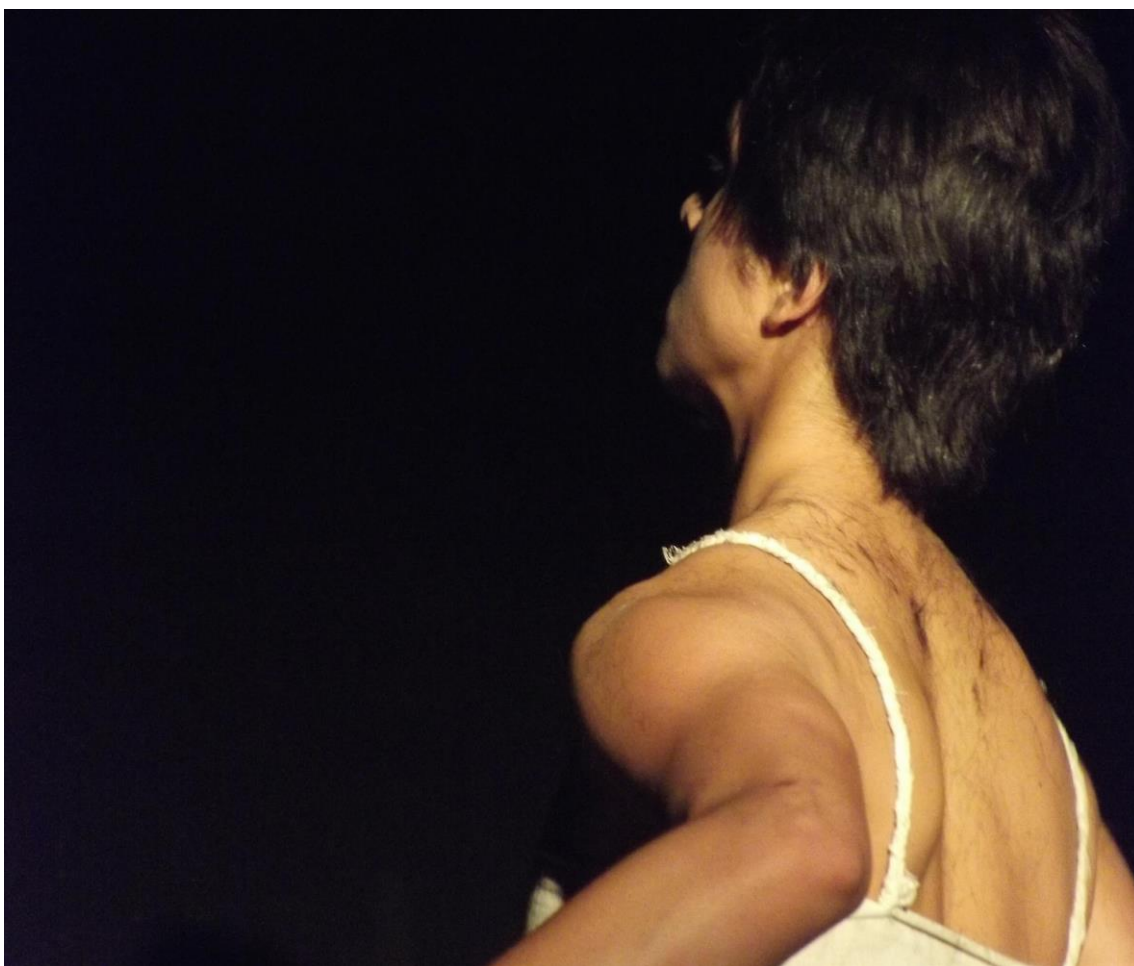


Figura 4: Yesid Andrés Benavides (2013). Bogotá D.C, Colombia. Obra: YUGO.

2.6. Elementos compositivos y escenográficos.

2.6.1. Música.

La danza es movimiento y casi su sentido de expresión se anticipa al sonido, es por esto que el hombre por naturaleza puede llegar a tocar o exponer los más hondos y misteriosos sentimientos a través de la música, que permite meditar y volver a vivir una situación de la vida que aumenta nuestros latidos del corazón.

La música fue de los elementos más esgrimidos para la obtención de material compositivo. Durante el laboratorio de improvisación se utilizaron varias canciones como motivo de inspiración para la abstracción de movimiento, la mayoría de las canciones fueron de origen africano con la intención de trasladarme a experiencias culturales que yo he vivido como mestiza y espacios afrodescendientes en Colombia. Quería reconocer un lenguaje corporal por parte de la cultura afro que se revive por la música y la danza.

Algunas de las canciones que participaron de los laboratorios de exploración fueron:

- Canto de niños africanos a Dios
- “*Mohamed Diaby*” de Tounka Seguin
- “*Kothbiro*” de Ayub Ogada

Somos el producto de una tradición viva, de la participación de diferentes etnias que mezcladas han logrado identificar nuestras distintas raíces y expresiones artísticas que son la exaltación de nuestro mestizaje cultural, constituyéndonos como una misma memoria, como dicen las cantadoras del río de la ciudad de Barranquilla (2012) Ruta del Bullerengue: “el sentir del tambor va más allá de todo, esas sensaciones son el reconocimiento de mi identidad”. El ritmo africano desarrolla en mi corporeidad, una calidad de movimiento que reconozco cada vez que lo escucho, es tan particular a nivel rítmico por el sonar de los tambores y el timbre acústico, mi memoria corporal no olvida los orígenes de nuestros antepasados.

Para la pieza escojo dos composiciones musicales, que fueron creadas en contextos específicos. La primera canción aparece en la primera escena, “*Cargas y Ataduras*” es el Soundtrack de la película *Amistad*¹⁰, la canción se titula “*Going home*” compuesto por el John William. Esta canción me suscitó tragedia, drama y desaliento.

La película fue vista con motivo de acercarme a referentes en torno a la historia de la esclavitud y tener presente lo que vivió Analía Tu Bari, así mismo logré hacer una comparación con una de las escenas de la película, en donde los esclavos fueron tirados desde la embarcación al agua, estando encadenados y con vida.

Para el desenlace “*Liberación*” la composición musical que seleccioné fue “*The Books*”, creación musical e interpretación de Yvan Talbot (Obra “*Mi lè doun de Julie Dossavi*). Esta composición se construyó con instrumentos tradicionales de África y con efectos rítmicos contemporáneos, entre ellos la Kora¹¹. Ya para el desarrollo de esta escena, se maneja rítmicamente el contenido musical en correlación al movimiento danzado, persiste el interés en construir un puente de vínculos entre elementos tradicionales que dialoguen con elementos de nuestra contemporaneidad, para llenar de sentido el lenguaje corporal que propuse como intérprete y creadora

2.6.2. Vestuario.

El vestuario fue pensado semanas antes de la presentación de la pieza, fue diseñado por mí y la persona que iba a confeccionarlo, Mila Chávez. La idea con el vestuario fue darle matiz al personaje de Analía Tu Bari, sumergida en un espacio putrefacto.

¹⁰ “*Amistad* es una película dirigida por Steven Spielberg y estrenada en 1997, basada en la historia real de un grupo de esclavos africanos amotinados en su viaje desde Sierra Leona a Cuba, a bordo de la embarcación. La película se extiende desde esa fecha hasta el año de 1841 en que son declarados libres y se les da la opción de quedarse en EE. UU. Como ciudadanos libres”.

¹¹ Kora: un instrumento acústico y de percusión creado a mano, el instrumento al sonar es parecido al sonido del arpa, aunque cuando se toca de forma tradicional, se asemeja más al estilo de las guitarras flamencas.

Materiales: se utilizan 2 metros de tela Hindú para elaborar un pantalón ancho con cinturón (cuerda en material de cabuya) y un top que cubre los senos, el diseño de las tiras del top fueron trenzas hechas a mano; tejido que conlleva atrapar toda tristeza y carga emocional.

Parte posterior del vestuario:



Figura 5: Ana Silva (2013). Barranquilla, Colombia. II Conferencia de Teoría y Literaturas del Caribe y Latinoamérica 2013. Obra: YUGO.

Imagen frontal del vestuario.



Figura 6: Ana Silva (2013). Barranquilla, Colombia. II Conferencia de Teoría y Literaturas del Caribe y Latinoamérica 2013. Obra: YUGO.

2.6.3. Tijeras y el cabello sobre la escena.

Para el solo de danza se había pactado desde un inicio de la asignatura con las maestras, no utilizar objeto alguno que interrumpiera la idea de crear una obra que tuviese como eje primordial el cuerpo. Sin embargo, tuve la posibilidad de escoger las tijeras, objeto que me ayudaría acontecer una decisión que produjo impacto sobre la pieza coreográfica a nivel de movimiento y a nivel emocional, un hecho que afectó al espectador porque fue sorpresivo, ¿Quién podría imaginarse que ante un hecho escénico existiría un acto que cambiaría la apariencia de una persona? Hoy hablamos de apariencia, quizás el día de mañana hubiese sido un hecho más catastrófico.

El cabello sobre la escena (Figura 7) representaba cada instante doloroso de mi vida, en comparación con aquel momento de Analía Tu Bari cuando caminaba sobre los excrementos de los cuerpos en agonía. El cabello capturó la atención del público en relación a toda la composición coreográfica de la pieza.

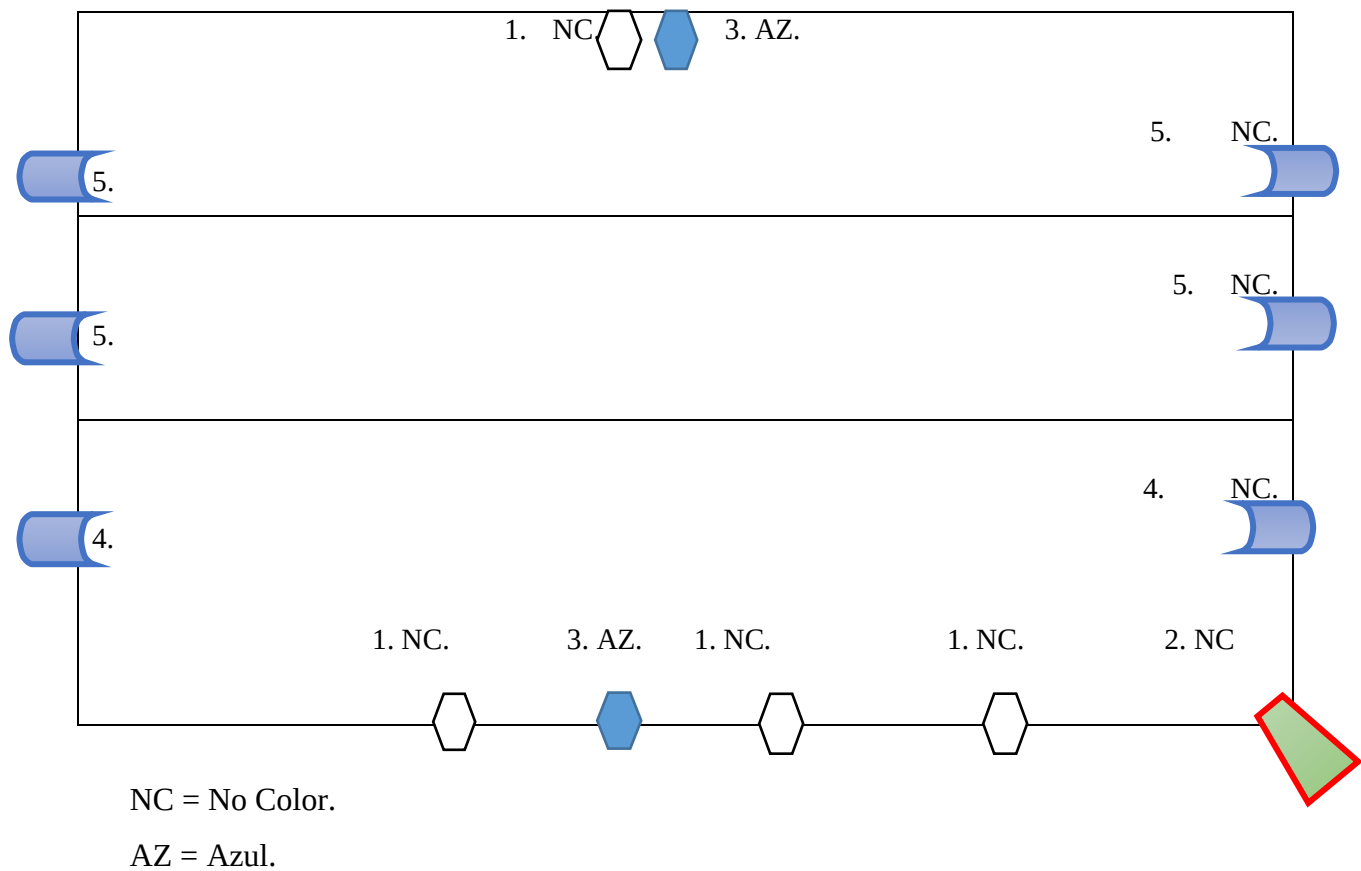


Figura 7: Yesid Andrés Benavides (2013). Bogotá D.C, Colombia. Obra: YUGO.

2.6.4. Iluminación.

La pieza fue presentada en el Teatrino Luis Enrique Osorio de los sótanos de la ASAB.

Figura 8: Plano de luces. (2013)



 FRESNEL'S AZULES.

 CALLES (en trípode).

 ELLIPSOIDAL.

 FRESNEL'S NO COLOR.

Tabla 1: Carta de cues (2013) Obra: YUGO

CARTA DE CUES							
			CANALES				
#CUE	NOMBRE	TIEMPO	1	2	3	4	5
1	Entrada por el piso - Escena “Cargas y Ataduras”.	5s	80%				
2	Ambiente Azul – Escena “Rito”.	5s		Full			
3	Puntual diagonal – Movimiento con los brazos.	10s				full	
4	Ambiente Cálido – Escena Liberación	5s	80%		full		

“Los colores generan sensaciones, sentimientos y emociones; un determinado color, por si solo o con otros y dominando los puede crear, sugerir o reforzar la cualidad anímica de una escena y producida un clima de angustia, desesperación, serenidad o esperanza, de sordidez o miseria, de opulencia, riqueza o abundancia, de misterio o de herencia o de Paz o pasividad y colaborar poderosamente en la ambientación de aquella para que sea más expresiva y sigue mejor a la receptividad sensitiva del espectador.” Alvaro Horcas¹².

Las luces propuestas en primera instancia fueron diseñadas para dar ambiente a partir de lo que significaba cada escena. La escena de “Cargas y ataduras”: luz tenue a nivel bajo, oscuridad en el escenario, generando desasosiego y misterio. Escena “Rito”: ambiente frío y fúnebre, que inunda intimidad. Por último la escena “Liberación”: ambiente cálido, articular el gozo de la libertad.

¹² Citación tomada de: Estudio y adaptación para el mundo de la Danza de "Escenotecnia en Teatro, Cine y TV" de la editorial LEDA.

2.7. Colaboradores – Co-creadores.

Entre los colaboradores estuvo presente la asesoría de la Maestra Vivian Medina y la Maestra Yudy Morales, la maestra Yudy desde el inicio de la asignatura nos aportó desde sus conocimientos, teorías acerca de las Estructuras de Composición Coreográfica, información suministrada que sirvió de apoyo para enriquecer las herramientas que posibilitan el desarrollo de la creación coreográfica y dramatúrgica. Esta información sirvió para evaluar la manera en como estaba componiendo los desplazamientos de la pieza, cuyo sentido e intención de las trayectorias se abarcaban alrededor de las espirales y diagonales, estableciendo conexiones rítmicas entre las escenas y la acción dramática que estuve desarrollando.

La forma libre y casual que es descrita por el artículo de Composiciones en Danza, es una forma de creación coreográfica que utiliza las improvisaciones a partir de pautas previas para obtener a través de estos ejercicios, material que resulte viable a la hora de fijar las frases o escenas para la representación del bailarín.

La estructura dramática según Alonso de Santos¹³ (1981): “La estructura de una obra escénica no es mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje)”.

¹³ Alonso de Santos, 1998. *La escritura Dramática*. Madrid. Cita tomada del artículo de la Revista del conservatorio superior de danza de Málaga. Titulado: La composición en danza. Estructura compositiva de las frases coreográficas y estructura de la acción dramática.

YUGO se infiltró en estas formas para la construcción de los componentes creativos a nivel corporal, así mismo fue necesario conocer acerca de las estructuras dramáticas para entender el modelo escénico de la pieza (escenas), como influyo la representación escénica en un contexto contemporáneo y su conexión con ejes tradicionales y literarios. Razones que ayudaron al espectador a una mejor comprensión de la obra.

Durante el tiempo de creación de la misma, sostenía una investigación en torno a la construcción del intérprete por parte de la Corporación Cultural Atabaques, información consumada en la asignatura de Metodología de la investigación con el Maestro Raúl Parra. Proyecto titulado: La Danza es un sentimiento de libertad, generalidades a partir de todo lo que conlleva ser un intérprete, un bailarín ejecutante de una técnica y la aproximación del desarrollo orgánico del estado corporal. El cual fue punto clave de motivación y apoyo para toda la realización de la obra con base a la investigación que se estaba desarrollando a nivel interpretativo.

2.7. Análisis de la pieza.

YUGO es una pieza de Danza Contemporánea que se concibe en el año 2013, a partir del interés por comunicar la lectura de un monólogo escrito por Roberto Burgos, autor cartagenero quien pretende avivar los momentos históricos de esclavitud de africanos durante los siglos XVII. Yugo no pretende hacer representación del personaje sino expresar a través del cuerpo la realidad vivida desde un contexto más íntimo por parte del proceso creativo. Por eso durante la presentación hay un momento en donde se realiza una acción performática, con el argumento de potencializar el estado de introspección tanto del actor como del personaje del monólogo.

A nivel coreográfico la obra indagó a través del desarrollo de espirales y diagonales, con el propósito de tomar referentes de las danzas tradicionales procedentes de las tribus afro, diseños de planimetría en representación al ritual, más no para invocar la adoración de

Dioses. La estética y el color surgen de lo terrenal, avivando la fuerza con que es generada la ejecución de los movimientos que propongo como intérprete.

Así se origina “YUGO”, una obra que expresa con cada movimiento lo que se encontraba atado en mi alma, en el espacio terrenal que evoco las raíces y aquella memoria cultural olvidada, para dar como resultado a un reconocimiento al lugar de dónde venimos.

CONCLUSIONES

“Sostenemos el placer de la danza como reflejo de lo que somos, nuestro punto de inicio parte de un final sin precedentes, de movimientos que transfiere la vida a través del encuentro imprescindible de cuerpos con diversas expresiones que se versifican en un producto artístico”

Daniela Yara Cantillo Castrillón (2015)

Durante el período de formación en la academia, mantuve una posición como agente repetidor de saberes y aprendizajes técnicos que iban formalizando mi quehacer dancístico. Sin embargo, no encontraba un sentido cualitativo a la ejecución de todo movimiento propuesto por la persona ejecutante, no coordinaba mi razón mental con mis emotividades. Es por ello que decidí buscar un impulso más allá del movimiento físico, para adicionar durante mis creaciones.

YUGO es una pieza que dignificó los acontecimientos vividos por el personaje del monólogo literario. La abstracción y transformación de las palabras expresadas desde un lenguaje literario a un lenguaje corporal, sirvieron de conexión para crear danza desde la manifestación de aquellas necesidades propias que tenía como bailarina – intérprete. Navegar por las letras me incitó a sumergirme en la imaginación de los recuerdos retractados por el personaje. El juego de palabras, para fraseos, relatos e instantes específicos contados por Analía y Roberto Burgos, se apropiaron para originar dinámicas de movimiento durante las improvisaciones realizadas, esto generó otros medios de composición para la expresión corporal y artística, que además dialogaban con elementos de la cultura afrodescendiente, con la intención de identificar movimientos naturales que he venido explorando tiempo atrás.

La lectura del monólogo giraba alrededor de una agonía con difícil salida, la idea de hacer que la palabra llegara a ser acción, era con el interés de demostrar como la danza permitió expresar a nivel corporal sucesos de la vida de una tercera persona, y provocó

revelar acontecimientos íntimos de mi vida como actor escénico quien pensaba desde el inicio representar solo la historia de la esclava. De esta manera las acciones corporales fueron mucho más naturales sin tener que fingir sus vivencias. Mis experiencias fueron motivo de inspiración para la ejecución de cada movimiento.

Pensar en la interpretación del bailarín, como fuente de contenido para la composición de toda obra que trasciende y complementa el campo de la creación en la danza contemporánea en el país, brinda honestidad hacia la comunidad que está interesada en producir danza, no solamente desde el hecho de poseer las condiciones más deslumbrantes para el ojo visual, sino verdaderamente concentrar la atención de la audiencia en cómo el movimiento físico se alimenta del movimiento espiritual, para remover sensaciones que en principio intimidan e inquietan su disposición hacia la obra.

ANEXOS

Corporación Cultural Atabaques

La *Corporación Cultural Atabaques*, inicia en el año 2003 en la ciudad de Cartagena de Indias, bajo la dirección de Wilfran Barrios Paz, bailarín, coreógrafo, investigador y maestro, trabajó en distintas instituciones como maestro dictando clases en Funsarep (Asociación Santa Rita para la Educación y Promoción), como director del grupo Estampas, trabajo en el Colegio del Cuerpo y se profesionalizó como Licenciado en Danzas en la Universidad de Antioquia, Wilfran un gran personaje dentro del mundo de la danza que ha desencadenado a través de sus sueños, inquietudes y ansias de desarrollar alrededor de tanta magia envuelta de música, percusión, brisa y mar en su caminar, propuestas que buscan reflejar lo que es el ser espiritual y liberador.

Esta agrupación trabaja para el desarrollo de programas encaminados a la investigación, dinamización, proyección, difusión y preservación de las manifestaciones artísticas, culturales y en el fortalecimiento socio cultural de los y las afrocolombianos-as. Atabaques, contribuye a procesos de empoderamiento juvenil para la construcción de la paz y tejido social ciudadano, fortaleciendo en ellos y ellas autonomía, autovaloración, el respeto de todas las personas, fomenta y estimula la iniciativa hacia la creatividad, facilitando su participación activa en escenarios de intervenciones sociales y culturales.

La Corporación Atabaques empieza trabajando a partir de las danzas tradicionales, nace con el interés de indagar más allá de las posibilidades que ofrece el folclor a nivel teórico y compositivo, sin dejar a un lado la esencia que los identifica como hombres de la Costa Atlántica, con una historia marcada a través del cuerpo, que refuerza la identidad que nunca es olvidada; por consiguiente deciden explorar desde otras bases, con la intención de seguir viviendo, todo aquello que los llama a expresar.

Los integrantes de este colectivo son personas que viven en distintos barrios populares de la ciudad de Cartagena, para ellos Atabaques es el espacio donde pueden comunicar a través del cuerpo, la danza, la música y los tambores, todas esas cargas que llevan con sus familias, problemas políticos, económicos y sociales dentro del territorio donde viven, esta lucha diaria que no es molesta, es símbolo de orgullo y satisfacción como ser humano alentado por el diario vivir.

Las propuestas que se trabaja Atabaques, se proyectan desde aquellos sucesos personales que ha vivido cada integrante de la agrupación, el reencuentro de dichos sucesos, se pautan a través del concepto que se asigne para dicha obra.

Entreviste al maestro Wilfran Barrios, el maestro muy abiertamente nos regala información y nos cuenta cuál es el trabajo que realiza la corporación a nivel de interpretación y de composición, una construcción que es la base de lo que llamamos hoy *ATABAQUES*. En la compañía se maneja “Un proceso de identidad” que significa a tres ramas fundamentales durante la construcción del intérprete.

- *La raíz:* se basa en reconocernos como hombres, haciéndonos preguntas claras para nuestra construcción como intérpretes, ¿De dónde vengo? ¿Quiénes somos? Pero no específicamente la natalidad o el lugar geográfico y cultural, sino, es aquello que lo hace bailarín, cuáles son sus cimientos, su base, ese polo a tierra que no lo deja caer ni derrumbarse, esa fuente que lo motiva y lo sostiene.

- *El rito:* Trabajar lo ritual, esa espiritualidad de ese ser individual y como lo enfrenta siendo intérprete dentro de una propuesta coreográfica. Gracias a esto se puede admirar la textura de ese ser espiritual.

- *La liberación:* El intérprete busca a nivel orgánico movimientos que pueda expresar sin condiciones, ese cuerpo que se sale para poder entregar todo lo que es, todo lo que hace para otros, porque aunque lo contenga no le pertenece. Para Wilfran el bailarín debe dejar liberar todo eso que tenemos, sentimos y queremos hablar con el cuerpo, dejar que eso se dé sin colocar barreras ni límites.

Estas tres ramas lo conforman como un grupo que va más allá de un movimiento, una danza que conserva y apropia un lenguaje corporal que es común en todos, una esencia que los hace ser ellos mismos dentro del trabajo que realizan, “La danza es algo sagrado” afirma Wilfran Barrios. Para Atabaques la técnica está relacionada con lo que sucede en el interior del hombre, toda esa transición espiritual por la que pasan, suscita al intérprete a desarrollar un rol dentro de la obra, el director asigna pautas dependiendo del concepto que maneje en la propuesta coreográfica.

Por consiguiente, el cuerpo responde gracias al proceso de construcción dentro de la interpretación. Existen símbolos que conforman dentro de todo un lenguaje que los distinguen de otros y son reconocidos gracias a todo lo ya mencionado. Por ejemplo para los bailarines es importante el día de la función pelarse la cabeza como significado de fortaleza y liberación.

En la figura 9 observamos la imagen actoral de dos de los bailarines de la compañía, en esta obra “Pasos del Tiempo”, dice Dayan Julio: *“Buscamos retratar el cambio en los estados corporales, mentales y espirituales, que se pueden generar en las situaciones en donde el ser se ve sometido y alienado”*. Atabaques desarrolla un proceso creativo que conduce a navegar por los diferentes ámbitos mencionados en mi monografía, a nivel Corporal, espiritual y emocional.



Figura 9: Fabián Ricardo (2015) Festival D' Sfore. Obra: *Al pasar el tiempo*. Dirección: Wilfran Barrios de la Corporación Cultural Atabaques. Bailarines Creadores: Dayan Julio Arango y Julio Felipe Valdés Viloría

II Conferencia de Teoría y Literaturas del Caribe y Latinoamérica 2013

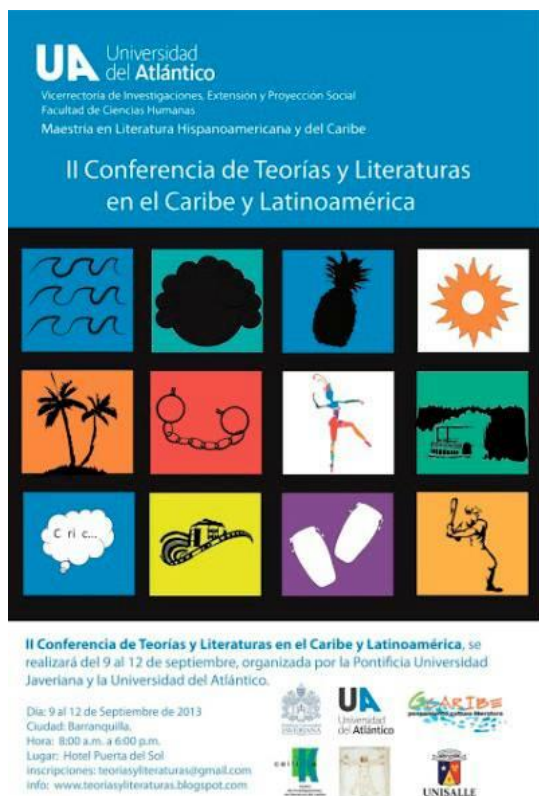


Figura 10: II Conferencia de Teoría y Literaturas del Caribe y Latinoamérica 2013.

Esta obra fue de interés para la II Conferencia de Teoría y Literaturas del Caribe y Latinoamérica, evento que se realizó del 9 al 12 de septiembre del año 2013. Durante este tiempo estábamos viviendo el paro agrario, motivo por el cual sirvió de estimulación para intercambiar la acción del corte del cabello por la utilización de huacales y arena en representación al campesinado. La arena es fuente de sostenimiento para el cultivo de alimentos saludables, que aportan bienestar a la sociedad. En la pieza cargaba sobre mis espaldas el peso de la arena, particularmente tenía la intención de demostrar el verdadero trabajo diario de un campesino, quería sentir físicamente lo agotador que podía llegar a ser, pero a la vez lo satisfactorio que es beneficiar a otros con la labor agrícola, abstraí estas sensaciones y así se originó el movimiento.

Una oportunidad para seguir hablando desde el cuerpo con lo que sucede en la sociedad, comunidad a la cual pertenezco. Al final de la muestra artística, hago una ponencia del origen de la pieza “YUGO”, comentando todo el proceso creativo y mi punto de vista con respecto a la danza. El público igualmente motivado, se identifica con mi realidad como si fuera suya, con agradecimientos y lágrimas en sus ojos finaliza el ciclo de esta obra.



Figura 11: Ana Silva (2013). Barranquilla, Colombia. II Conferencia de Teoría y Literaturas del Caribe y Latinoamérica 2013. Obra: YUGO.

BIBLIOGRAFÍA.

Burgos Cantor, Roberto (2007) *La Ceiba de la memoria*. Bogotá D.C, Colombia. Editorial Planeta.

González Cid Liuba & Nieto Ramón (1998) *Técnica y representaciones teatrales*. Madrid, España. Acento Editorial.

Graham, Martha (1995) *La memoria ancestral*. Barcelona, España. Traducción de Ángela Pérez. CIRCE Ediciones, S.A

Wigman, Mary (2002) *El lenguaje de la danza*. Plaza de Edición: España, 2006. Editorial: Ediciones del Aguazul.

WEB GRAFÍA:

Álamos Felices, Francisco (2013), *El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración*. Universidad de Almería, España. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n64/n64a10.pdf>

Estébanez, Alberto. *Escenotecnia-Coreografía*. BIBLIODANZA. Recuperado de: <http://www.ciudadeladanza.com/bibliodanza/escenotecnia/escenotecnia.html>

Gualdrón Ordóñez, Deyanira (2013). *LAS VENTAJAS DE APRENDER TECNICA DE DIRECCIÓN POR MEDIO DEL ANÁLISIS DE MOVIMIENTO LABAN: Una comparación entre la terminología tradicional y Labán*. Recuperado de: http://www.banrepultural.org/sites/default/files/colf_gualdronordonez_deyanira_articulo.pdf

Mercedes (2011, 10, 07) *Monólogo P. Pavis*. [Web log post]. Recuperado de: <http://literaturayteatro-mercedes.blogspot.com.es/p/monologo-de-epavis.html>

Pérez García, M. & Vera Fernández, M. (2009) *La composición en danza: Estructuras de las frases coreográficas y estructura de la acción dramática*. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga.

Pérez Porto, Julián & Gardey Ana (2010). *Definición de Estado*. WordPress. Recuperado de: <http://definicion.de/estado/>

Pérez Porto, Julián & Gardey Ana (2010). *Definición de Trance*. WordPress. Recuperado de: <http://definicion.de/trance/#ixzz43NWDkMSn>

Sarah Hickson (2013, 09, 05) *STILL/LIFE de Qudus Onikeku* [web log post] recuperado de: <http://qudus.blogspot.com.es/2013/05/revue-de-stilllife.html>

Material Musical:

Williams. J. (1997) *Going Home*. Amistad Soundtrack Suite. [Película]. The Hollywood Studio Symphony. Hollywood.

Yvan Talbot (2004) *The Books*. Creación musical e interpretación de la Obra “Mi lè doun de Julie Dossavi”. Producción: Empresa Julie Dossavi. Montpellier.

Material Audiovisual:

Allen. D, Spielberg. S, Wilson. C. (productores) & Spielberg. S (director). (1997). *Amistad*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos. Dream Works.

Parra, Johana (2013, 22, 06). *MVI 2082 “YUGO”* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yBSQgTu3JiU>

Plaza Obyne, Yira (2012, 06, 01) *Atabaques*. [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dGo23zpU5DA>