

Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín

Juliana Congote Posada

julianacongote@gmail.com

Estudiante de Licenciatura en Educación Básica en Danza de la Universidad de Antioquia.

Resumen

El presente artículo centra su atención en el análisis e interpretación de los acontecimientos creativos enmarcados en las vivencias de tres coreógrafos de danza contemporánea de la ciudad de Medellín. Se propone con el fin de impulsar y propiciar proyectos de investigación en el campo de la danza que indaguen los procesos de creación, como un tema de reflexión teórica.

Palabras clave

Procesos de creación, danza contemporánea, investigación en artes, coreógrafos, fenomenología, entrevista, necesidad creativa, metodología de creación, estrategias compositivas.

Title

Conversations with contemporary dance coreographers in Medellín

Abstract

This text focuses on the analysis and interpretation of the dance creation framed in the professional experience of three contemporary dance artists based in Medellín. This study stimulates dance researching on creative processes as a theoretical proposal.

Key words

Creative processes, Contemporary dance, Art research, Choreographers, Phenomenology, Interview, Creative needs, Creation methodology, Composition strategies

Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín*

Juliana Congote Posada

Si nada se lo impide, la movilidad íntima del cuerpo y su proyección en el espacio responden a un principio de propagación, de contagio reactivo. La inmovilidad no existe, sólo existen gradaciones de la energía, a veces infinitesimales.
(Suquet, 2006, 386)

Las creaciones artísticas sin importar la disciplina a través de la cual se contemplen, no se limitan únicamente a la manifestación directa de las intenciones ni a sus elaboraciones técnicas, sino que deben reconocerse desde los requerimientos concebidos en los procesos de gestación. Estos procesos son una serie de momentos que, seguidos de manera intuitiva, intelectual o sensitiva por el creador, aparecen reflejados en su necesidad expresiva, que a su vez es el motor que da la vida a la creación. La capacidad que tiene el creador para transformar sus ideas o emociones en lenguajes artísticos que escapan de lo cotidiano es lo que transforma cualquier acto creativo en creación artística y lo que cambia las cualidades de las intenciones originales en lenguajes estéticos. Por esta razón, no existe un proceso de creación único y verdadero; para cada creador, el tránsito del proceso creativo se aborda por diversos caminos y métodos.

Para el caso de la danza contemporánea, el dilatado margen de posibilidades escénicas ha propiciado en sus procesos de creación incontables, y difícilmente categorizables, maneras de concebir una obra. Desde principios del siglo XX, el surgimiento de conceptos diferentes para el arte del movimiento, con respecto al siglo anterior, produjo

* El presente artículo se construye como un momento del informe metodológico del proyecto de investigación *Proceso de creación en la danza, conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín* (CODI, Proyectos 2008, Universidad de Antioquia), elaborado por las estudiantes Juliana Congote Posada, Astrid Ramírez Figueroa, Joanna Agudelo Sotoca, y asesorado por la docente Lina María Villegas; inscrito al Grupo de Investigación en Formación Laboratorio de Investigación en Danza de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Esta investigación se desarrolló por medio de diferentes encuentros a tres coreógrafos de danza contemporánea de Medellín: Peter Palacios, Rafael Palacios y Beatriz Véliz. Los encuentros se realizaron durante el mes de mayo de 2008. Contacto: julianacongote@uniandes.edu.co

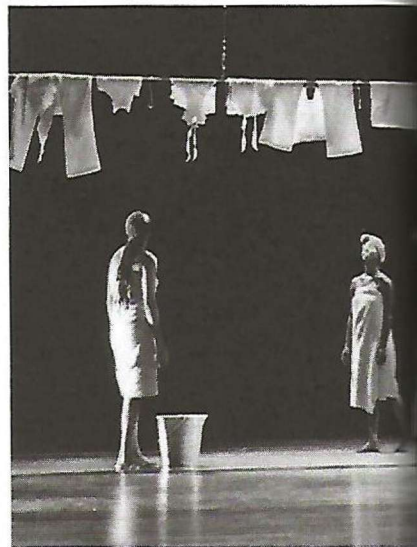
cambios en las formas de pensar una obra, de explorar sus procesos de creación y de concebir el cuerpo. Las nociones frente al cuerpo y la creación artística se generaron a partir de lo que los coreógrafos, bailarines y creadores sentían y pensaban acerca de sus fuertes acontecimientos sociales, demostrando que la danza y el cuerpo no sólo eran espacios de expresión estética, romántica y lírica, como el ballet clásico, sino que asuntos desgarradores, zigzagueantes, puntiagudos y asimétricos podían ser de total búsqueda y exploración corporal.

En la danza contemporánea, el cuerpo del bailarín no es una simple máquina que ejecuta piezas coreográficas, sino que aporta conceptualmente en la construcción y desarrollo de la puesta en escena. La intelectualización de la danza, la discusión frente a los valores implantados de la danza moderna, ahora rotos por la danza contemporánea, y la interdisciplinariedad de las artes, imponen otra filosofía y conceptualización. Aparece la idea de que el coreógrafo es un ser con una mirada teórica y analítica de su propio trabajo y que el propósito creativo se aísla de la simple contemplación estética para acudir con firmeza a la intención de provocar intelectualmente.

Con base en estos planteamientos, la propuesta que se diseñó para el desarrollo de esta investigación en danza nació del propósito de comprender las dinámicas gestadas, desde la idea de creación hasta el proceso siguiente de realización y ejecución, entendiendo que importan tanto los aspectos formales y técnicos, como las experiencias, las ideas y las relaciones establecidas al interior del acontecimiento creativo.

Consideraciones previas

Reconociendo que, en el medio cultural colombiano, la danza contemporánea ocupa hoy por hoy un lugar reconocido dentro de las artes escénicas como manifestación instalada en las dinámicas más destacadas del escenario actual, vale la pena dedicarle una mirada atenta y analítica. El proyecto *Procesos de creación en la danza, conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín* surgió bajo la idea de establecer espacios



permanentes de investigación en danza que promuevan el conocimiento reflexivo y el enriquecimiento teórico. Buscó estudiar los mecanismos usados para la creación en la danza contemporánea, en la individualidad y especialidad de tres coreógrafos de la ciudad de Medellín. Y se configuró en el deseo de aportar al medio dancístico la documentación de las reflexiones que, estando presentes en el ámbito de lo práctico, no se habían formulado en un análisis respetuoso, profundo y revelador que brindara referentes significativos al panorama teórico del área.

La tarea intentaba reconocer, no sólo los espacios de práctica, entrenamiento y exhibición, sino aquellos donde la discusión teórica y crítica facilitara una mejor comprensión de las influencias y el desarrollo de la danza contemporánea. Partiendo de esto, se acudió a tres coreógrafos de larga trayectoria y proyección escénica en la ciudad, Beatriz Vélez, Rafael Palacios y Peter Palacio, puesto que ellos han contribuido con la plataforma de creación dancística y se destacan por sus importantes aportes en la construcción coreográfica de obras que reiteran la inclusión de lenguajes contemporáneos y rigor técnico. Con ellos y su experiencia, se realizó una investigación cualitativa que utilizó la entrevista como instrumento de recolección de información y condujo a la generación de saber a partir de las concepciones que arrojaron sus comentarios, frente a la creación en danza.



Ahondar sobre estos hechos como problemas de investigación ofreció una propuesta que, por un lado, permitió el avance en el conocimiento crítico de la danza contemporánea y en la comprensión de sus procesos de creación y, por el otro, brindó, a partir de las fuentes testimoniales, un reconocimiento de su experiencia que no ha tenido la oportunidad de registrarse y que es requerido por el medio cultural de la ciudad y del país.

Con el proyecto, se indagó y analizó el desarrollo de aquellos procesos que, vistos desde la creatividad artística, implican crear –como el hecho de dar vida a algo intangible (la idea)– todo un discurso intencional nacido en la necesidad de emplear un lenguaje de movimiento lleno

Rafael Palacios.
Sankofa

de gestos, sensaciones, emociones, sentimientos, historias o, como lo sostuvo la reconocida bailarina alemana Mary Wigman, un lenguaje viviente que habla del hombre, un mensaje artístico que se encumbra por encima de la realidad en función de hablar, en imágenes y alegorías, de las más profundas emociones del hombre y su necesidad de comunicación (Wigman, 2002, 10).

A través de un acercamiento fenomenológico, se centró en el campo de visión la experiencia del coreógrafo y la manera como éste vive la realidad de su proceso creativo, intentado expresar dicha apreciación con la mayor fidelidad, rigor y sensibilidad posibles. Estudiar los procesos de creación en danza a partir de las vivencias de los coreógrafos, que son quienes dentro de sus propias prácticas recrean y encarnan el proceso de creación, permitió descubrir cómo los coreógrafos utilizan sus experiencias y recurren a su memoria, cómo desarrollan sus planes y manifiestan sus acciones, cómo toman decisiones y emplean las estrategias compositivas y cómo reflexionan frente a sus propuestas creativas.

La entrevista fue para el proyecto un valioso instrumento que permitió acercarse al testimonio de cada coreógrafo, para comprender y analizar los principios creativos que han servido como bitácoras y guías en su hacer escénico y proyectivo. Representó una de las mejores opciones de interacción social con ellos, pues permitió obtener de manera directa los datos de sus propias opiniones, actitudes, deseos, expectativas y procedimientos presentes en los procesos de creación. Los testimonios recogidos se convirtieron en una fuente de significativa validez, ya que permitieron reconocer en la entrevista un instrumento idóneo para desarrollar investigaciones que configuren y sistematicen los procesos inmersos en el hacer dancístico, además de brindar reveladores aportes para la construcción de teoría e historia de la danza en Medellín.

Un ejemplo de cómo la entrevista ha sido usada como estrategia para reflexionar en la danza es el texto *Imágenes efímeras: 10 años bailando en Costa Rica* (2005) de la autora Marta Ávila; en él se encuentra un registro detallado de los sucesos de danza acontecidos durante 10 años en Costa Rica, no sólo por la consulta histórica de fuentes documentales, sino a partir de una serie de preguntas a diferentes coreógrafos, bailarines y personajes destacados de la disciplina, reconociendo en sus aportes una manera innegable de complementar y enriquecer la reflexión sobre la danza. De igual manera, textos como *Otras voces, otro arte. Diez conversaciones*

con artistas colombianos (2005) de Diego Garzón son un reflejo, en las artes plásticas, de cómo a partir de la voz del artista se pueden construir conceptos, sin requerir la validez exclusiva del texto teórico. La entrevista en ambos textos ofrece una panorámica privilegiada del mundo de la danza y el arte, respectivamente, a partir de lo que los artistas piensan de su trabajo y de la manera como conciben la situación artística.

Para el caso de una investigación acerca de los procesos de creación en la danza contemporánea, lo que se buscó con las entrevistas fue discernir, profundizar y conocer tres aspectos relevantes en los procesos creativos: la necesidad creativa, las metodologías para la creación y las estrategias compositivas¹. La necesidad creativa pretendía acercarse a sus historias de vida artística, influencias y pulsiones internas en torno al proceso creativo. Las metodologías para la creación se plantearon como las maneras y formas concretas e individuales de abordar, comprender y proceder frente a los procesos creativos, como desarrollo metodológico. Por último, las preguntas acerca de las estrategias compositivas se trazaron a partir de aspectos específicos en torno al manejo del espacio, el tiempo y el cuerpo.

Con el análisis de las palabras de los coreógrafos, los objetivos formulados en el proyecto y las herramientas que diferentes textos y autores ofrecieron, se construyó un mapa (Anexo I) que delimitó categorías de análisis con sus respectivas subcategorías y correspondientes aspectos categoriales. Los textos referentes para la construcción de las categorías fueron: *El acto íntimo de la coreografía* (1996) de las autoras Lynne Anne Blom y L. Tarin Chaplin, *El arte de crear danzas* (1965) de Doris Humphrey, *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (1999) de los autores Janet Adshead, Valerie Briginshaw, Pauline Hodgens y Michael Huxley, *El domino del movimiento* (1987) de Rudolf Von Laban y *Hacia una dramaturgia del movimiento* (2000) de Leyson Ponce.

De esta manera, se expone un resumen de cada una de las categorías a partir del contexto metodológico y conceptual del proyecto, con el fin de obtener un panorama que presente los alcances de la investigación, además de proponerse como una ventana abierta para nuevas investigaciones en danza, que encuentren en las categorías planteadas una posibilidad de estudiar los procesos de creación dentro del ámbito académico.

1. Estos conceptos f
emanados de los objet
construidos como categor
análisis de la investig

Necesidad creativa

A veces hay una necesidad interna de luchar a brazo partido con una idea apremiante, de darle forma y comunicarla, de crear una pasión que empuje a la sangre a hablar por medio de los músculos.

(Lynne Anne y L.Tarin, 1996, 29)

Esta categoría pretende identificar la manera como el coreógrafo se encuentra inmerso en un contexto sociocultural que determina e influye en el resultado del proceso creativo, indagando sobre las motivaciones, intenciones y temas que lo guían, además de encontrar las características de la creación que preguntan por el estilo en sus diferentes modalidades. A partir de estos aspectos se traza el análisis e interpretación de la información.

Elegir un tema es darle “cuerpo a la obra”, es decir, encontrar la materia que dará consistencia y personalidad a la creación. Sea cual sea la temática determinada, el coreógrafo es quien define de qué manera busca las intenciones que lo llevan a construir imágenes, fraseos o diseños con el movimiento. El valor real de la intención está sobre la motivación que es el impulso interno, la pulsión creativa e inmediata para dar vida a una idea y clarificarla con mayor contundencia.

Entendiendo que el coreógrafo está influido por una serie de contenidos, técnicas, normas particulares e interpretaciones del mundo, es necesario evaluar un contexto (como época específica) que revele aquellos elementos donde se encierran los pensamientos y expectativas que determinan su interpretación y apreciación de la danza. El impacto artístico esclarecerá el contexto bajo el cual el coreógrafo ha desarrollado su producción. A su vez dará cuenta de cómo su obra ha gozado de libertad e iniciativa creativa o, por el contrario, se ha encontrado con limitantes, llevándolo a romper o crear otros contenidos y técnicas personales que caractericen su proceso artístico. En definitiva, las influencias artísticas y socioculturales, que pesan en la elección de unas temáticas sobre otras, son situaciones que determinarán las cualidades y características del estilo y la dramaturgia de la pieza dancística.

Al respecto, a la pregunta por cuáles eran las intenciones creativas al inicio de su carrera, el coreógrafo Peter Palacio habla de un interés que residía en temáticas culturales que hablaran de la realidad del país:

Yo creo que, al principio, guardé siempre la idea de que pudiera tener una identidad de la realidad del país, que fueran temas que pudieran hablar de la cultura nacional. Aun estando afuera, las primeras producciones que se hicieron tenían algo que ver con el

país; que si el tema no podía ser porque estaba por fuera, por lo menos que la música tuviera una percusión o unos tambores. Que hubiera una parte de mucha sensualidad y que la danza fuera muy visceral y con energía; eso, para el inicio de la creación (Palacio, 2009, 1).

Todo aquello que tiene sentido, significado y valor para una sociedad o cultura en un tiempo determinado, para un coreógrafo e intérprete, está reflejado y preservado hasta cierto punto por una serie de pautas coreográficas seleccionadas y específicas, conocidas como géneros y estilos (Adehesad, 1999, 111). Se hace referencia al estilo a partir de las distinciones o características particulares que poseen los géneros, pero que, de igual manera, están sujetas al contexto en el que se desarrollan. El estilo general se refiere a la época contextual y social en la que se desenvuelve una técnica en particular. El estilo coreográfico se entiende como la característica que distingue a un coreógrafo de los demás a partir del manejo de los componentes coreográficos o en los significados, valores e interpretaciones. El estilo interpretativo hace referencia al estilo individual del bailarín, que se relaciona con las características personales de movimiento y sus habilidades físicas, técnicas e interpretativas.

Ante la pregunta por el estilo coreográfico, el coreógrafo Rafael Palacios expresó que, debido a la búsqueda de lenguajes para la técnica de danza afrocontemporánea que desarrolla (Palacios, 2009, 21), ha tenido que forjar un estilo que hable de su identidad. Palacios expresa que siente cumplida una misión que, como artista y hombre inmerso en una cultura, ya le ha entregado a la sociedad colombiana:

Nosotros, los negros, podemos hacer más que bailar un Mapalé con taparrabos; podemos hacer más que bailar un Currulao, siempre con el mismo vestuario y de la misma manera (...). No tenemos que sentirnos ni exóticos, ni eróticos ante un público que quiera ver eso. Hay otras posibilidades. De ahora en adelante, yo creo que puedo decir que cumplí una labor. Es ahí donde me refiero a lo académico y cómo soltarnos de eso. Me refiero a lo académico, a romper con lo que siempre estamos viendo. Ese estilo contemporáneo que me hace preguntarme si en realidad es el respaldo que nosotros necesitamos como colombianos para hacer danza, si eso cabe en estos contextos sociales, culturales, diversos o si debemos buscar otras formas. Porque también es muy fácil acomodarnos a una técnica que llevaba miles de años y simplemente aprenderla bien (Palacios, 2009, 20).

A partir de reflexiones similares se estructura la definición de la dramaturgia del movimiento. Esta se considera como una gramática abierta representada por elementos específicos que, aplicados secuencialmente, desarrollan

cierta congruencia interna y construyen un lenguaje con el cuerpo. Determinar una dramaturgia del movimiento favorece creativamente la producción escénica, ya que permite construir poéticamente y llegar al equilibrio entre la forma y el contenido, logrando la comunicación como ejercicio hermenéutico entre el cuerpo de la obra y el espectador. Como aspecto categorial, la dramaturgia del movimiento permite reconocer en las experiencias investigativas de los coreógrafos, la manera como se construyen los diferentes caminos que engendran el proceso creativo y cómo estos caminos se abren a sentidos comunes de recepción y comunicación entre el creador y el espectador.

Metodologías para la creación en danza

Una técnica desprovista de llama creadora es como un cuerpo sin alma. La técnica es un oficio que debe servir de pedestal al arte. A éste le es tan indispensable el acento como la materia. La danza es la más y menos perfecta de las artes. (Lifar)

Los contenidos de esta categoría están ordenados de manera cronológica teniendo en cuenta el desarrollo de la obra: antes, durante y después del montaje coreográfico. El primer momento habla de un diseño del proyecto, el segundo de su desarrollo y el tercero de la finalización, conclusiones y exposición. Vale aclarar que el orden planteado no excluye el hecho de que algunas subcategorías puedan ocurrir de manera simultánea o en diferente orden al aquí planteado.

En la mayoría de los casos, antes del desarrollo de la obra, el coreógrafo realiza un trabajo de campo que lo lleva a alimentar, profundizar y sustentar la selección de un tema. Generalmente, la *observación* ha sido una constante de la que se ha valido el coreógrafo para capturar los elementos y detalles que apoyan su propuesta y le generan reflexiones o motivaciones. Ser un buen observador es una cualidad primordial para un coreógrafo, ya que le permite ser perceptivo con los demás y consigo mismo, con sus deseos, creencias y le permite establecer diferencias con sus maestros (Según Humphrey, 1965).

Para la *búsqueda de información*, algunos coreógrafos recurren a diversas fuentes (orales, escritas, visuales, documentales, vivenciales)



y áreas del conocimiento afines o diferentes de la danza, para generar una retroalimentación que favorezca y enriquezca la temática. Puede realizarse por medio de diversas técnicas de acuerdo con la necesidad e intereses creativos; en ocasiones, se recurre a la revisión documental y de archivos, observación directa estructurada o no estructurada, entrevista no formal y en profundidad, entre otros. Por ejemplo Peter Palacio, a la posibilidad de acudir a diferentes ramas del conocimiento indica:

Yo creo que eso es clave, no solamente en lo mío. Lo he visto trabajar en mis maestros de danza contemporánea. Hay que hacer un proceso de investigación primero, de modo que se defina qué vamos a hacer para recibir toda la información. Por ejemplo, con García Lorca y *La casa de Bernarda Alba* sufrí mucho. Tenía mucho miedo de caer en un cliché español, que la obra quedara demasiado española y no fuera danza contemporánea, o que la propuesta no dejara ver la danza contemporánea (Palacio, 2009, 3).

En cuanto a la *selección de la información*, Humphrey habla de una minuciosa evaluación, en la cual se analiza la adaptabilidad de la información al lenguaje danzado y la manera en que aporta a la motivación de movimiento y en la búsqueda de significados; todo esto va de la mano con la *interpretación de la información* que, de acuerdo con el texto *Teoría y práctica del análisis coreográfico*, se define como el proceso de descubrimiento o desvelamiento del sentido de ciertos objetos o acontecimientos.

Tal es el caso de la coreógrafa Beatriz Vélez que señala que cada proceso de creación es distinto, con una dinámica y duración diferentes. Puede avanzarse, evaluar y, en ciertos casos, retroceder al descubrir que algo no funciona. Ella opina que no hay un método único y establecido que solucione los cuestionamientos que surgen en el transcurso del camino creativo:

Los procesos son muy ricos y uno se podría quedar investigando. Eso te lleva y te bota, te trae y te devuelve. Hay cosas que lo rebotan a uno y pasamos por momentos en que decidimos que eso tiene que trascender y evolucionamos. Llegamos y después decidimos que debemos volver otra vez; lo que nos salió al principio nos funcionaba mejor que lo que ya se pulió y se organizó. De pronto, es también porque, al organizar, se pierde esa energía que al principio nace por la espontaneidad y lo bonito. La pregunta es cómo puede uno hacer esas dos cosas: mantener la energía y el deseo. Porque es un deseo de movimiento que brota y se elabora de manera que no sea tan cerrado. Es una pregunta constante, pues no hay una solución o un método. Eso es lo que generalmente hago (Vélez, 2009, 37).

El movimiento en la danza se vale de múltiples acciones que le son posibles al cuerpo humano (gestos, flexiones, extensiones, torsiones, giros, equilibrios, entre otros), además de desplazamientos (traslados del centro de gravedad) para generar un amplio espectro de opciones para moverse. Para su estudio, se considera el diseño del movimiento, toda vez que describe las características de tamaño y amplitud a partir de la expansión o contracción de las acciones danzadas; encuentra el juego con las simetrías o asimetrías por medio de los contrastes y oposiciones corporales, e indica la orientación espacial del movimiento a través de las direcciones corporales dentro de lo que se entiende como kinesfera (Laban, 1984, 89).

En este margen de opciones motrices, la dinámica actúa en la interacción de la fuerza con el tiempo para dar como resultado la acción del cuerpo. La variedad es lo que más identifica su definición; sin embargo, la ausencia de cambios dinámicos o notables no implica necesariamente su negación, sino que constituye de por sí un tipo concreto de dinámica. Para considerar la dinámica es necesario hablar de tres elementos fundamentales: energía, fuerza y calidades. La energía proporciona la potencia con la que se manifiesta la motricidad, como una capacidad de acción y de vencer la resistencia o la gravedad. La fuerza tiene relación con la magnitud o intensidad de la energía ejercida, gastada o liberada. También están las calidades de movimiento, que son los atributos claramente observables o característicos producidos por la dinámica y manifiestos en el movimiento.

Beatriz Vélez afirma respecto al movimiento en su obra:

La sensación es llenar el movimiento, llenar la acción. Quisiera ver mucho más movimiento. No lograr las formas, sino pensar que pueden estar más cosidas las transiciones y cosidas con el mismo movimiento. Porque siento mucho que llego a una forma y paso a una cosa que no sé y llego a otra. Me está interesando mucho esa transición, ese pedacito. La sensación es llenar el movimiento. No sé si esa es la expresión correcta, pero sí quisiera ver mucho más coreografiado cada paso, cada mirada, cada sentido, cada agachada, si una rodada para llegar. Es mucho más detallado. Aunque, como dije ahora, puede que sea eso lo que esté pensando y resulte otra cosa (Vélez, 2009, 44).

Por otro lado, el espacio ha sido considerado como un “lienzo tridimensional” donde el bailarín, al jugar con los múltiples códigos de construcción y las amplias posibilidades de manejo del entorno, crea una imagen dinámica de infinitas opciones. Para una mejor comprensión de su significado y para el análisis puntual del proyecto se definieron, dentro de esta categoría, los siguientes aspectos categóricos: 1) geometría espacial, 2) diseño espacial, 3) actitud frente al espacio, 4) espacio escénico.

Respecto a la geometría espacial, se definen los puntos que establecen las posiciones de los bailarines en una coreografía, a su vez que las líneas que se proponen dentro del espacio danzado con un sentido y una dirección; esta última aporta los mayores grados de movilidad dentro de una coreografía y se refiere a la posibilidad de que los cuerpos de los bailarines vayan hacia atrás, hacia adelante, hacia los laterales o en diagonales. Surge la dimensión que se estructura a partir del cruce de elementos como la altura, la anchura y la profundidad. Por último, está el volumen, que es el elemento que surge a partir de la acumulación de los planos, las direcciones y las dimensiones.

Para hablar del diseño espacial, se indica la forma que adoptan uno o más cuerpos en el espacio a partir de las líneas curvas y circulares (estáticas o en movimiento), las líneas rectas y los ángulos que se crean en el espacio con los cuerpos de los bailarines.

También se estudia a partir de las simetrías o asimetrías para analizar, o la exactitud del diseño de la escena de ambos lados del centro o la asimetría que propone sensaciones de tensión como una cualidad dinámica.

Otro aspecto categorial es la actitud frente al espacio, la cual se refiere al foco que enfatiza la intención del movimiento. Dentro de la danza, es fundamental identificar el modo de relación de un bailarín con su entorno a partir de la ubicación y dirección de su mirada en el movimiento. Es una parte esencial, dado que le imprime importancia al rostro, en ocasiones tan olvidado en la danza contemporánea.

Por último, el espacio escénico puede estructurarse en cuatro posibilidades: espacio activo, espacio dinámico, espacio simbólico y espacio real. Frente al espacio activo se entiende que es el espacio que cobra vida porque tiene su propio significado, porque se carga de insinuaciones simbólicas. Según Wigman, es este espacio el que contradice la existencia de espacio vacío, ya que el espacio requiere del movimiento para su existencia y viceversa. El espacio dinámico se concibe como aquel que puede ser imaginado y usado como una entidad interior definida; puede ser animado con un sentido de presencia tangible. En cuanto al espacio simbólico, se establece el poder de la sugestión, que aumenta las alusiones e imprime impacto a la idea de la danza. Y el espacio real se considera como el ambiente que es la verdadera área física donde se baila.

Con respecto a la relación con el espacio y la manera en que se estructura en la escena, el coreógrafo Peter Palacio comenta el modo en que trabajó el diseño espacial para su última obra, *La Casa de Bernarda Alba*:

Yo pensaba en una casa que tiene una puerta por donde se entra y se sale. Pensaba que quería ver una contra-escena, es decir, dos escenas al mismo tiempo, un arriba y un abajo. Ver casa por afuera y adentro. Quería un efecto visual con el atrás que generara una sensación trascendental. Uno se lo va imaginando, pero, en sí, es una casa (...). Los cuadros de Bernarda Alba en el piso, por ejemplo, muestran cómo se trabajó el espacio a partir de los puntos fuertes. También con Bernarda, que era un personaje que requería de un protagonismo, no sólo con el movimiento y con su interpretación, se consideró importante enfatizar el espacio donde se ubicaba en la escena. De esta manera, Bernarda ocupaba un plano de arriba (la tarima), y todo el abajo representaba el interior de la casa, espacio representado por medio del efecto de las baldosas en el piso que daba la iluminación (Palacio, 2009, 6).

El tiempo es otro elemento esencial para la composición en danza. Puede abordarse como el transcurrir de los movimientos escénicos, por la presencia o ausencia de acción. Desde el movimiento, la percepción del tiempo es completamente abstracta y fuertemente sensitiva, reflejándose en términos de ritmo y pulsación. Los valores rítmicos constituyen la organización de las periodicidades, la significación de la memoria y las transformaciones corporales en las calidades de movimiento, permitiendo, de este modo, que la atmósfera y la sensación de la creación se vean y expresen.

El tiempo se compone de memoria e imaginación, surge y se desvanece sin posibilidad de retenerlo. Es un constante recuerdo que llega sin realizar ninguna actividad perceptiva. Si se le considera a partir de miradas cuantitativas y cualitativas, se encuentra, en el primer caso, una noción acerca de la duración como representación de la medida y lo contable; para el segundo, estaría la noción que contempla la relación y los valores de orden y distribución cronológica de los cambios generados, es decir, los estímulos y calidades que propician la transformación de su misma naturaleza.

Aspectos que se establecen ante estas dos miradas han posibilitado la definición del tiempo, a partir de una subdivisión que en conjunto determina de lo que está compuesto. Diferentes elementos como la duración, el ritmo, la estructura, la pausa, la pulsación, el acento, los patrones rítmicos y periódicos, la medida, el *tempo*, entre muchos otros,



se han empleado para lograr una ilustración apropiada. En general, la participación del tiempo en el movimiento y la danza está condicionada a dos posibilidades: 1) el cuerpo moviéndose en el tiempo y 2) el cuerpo moviéndose bajo una estructura rítmica. En la primera, movimiento y tiempo se conectan más allá de cualquier estado impuesto (rítmico, musical), el movimiento transcurre sobre el tiempo, pasando y transitando indefinidamente. Aquí se conciben asuntos como la duración, la medida, la pulsación, la velocidad.

Para el momento en que el movimiento se conecta con el tiempo a partir de estructuras rítmicas fijadas se establecen valores como la acentuación, la sincronía y la reproducción.

Ambas posibilidades hablan de la manera en que se percibe el tiempo, en lo que se reconoce un factor de abstracción, incluso mayor, que el que se tiene del espacio.

Surge el ritmo a partir de la organización de los fenómenos periódicos que se desarrollan en el tiempo. Es uno de los grandes fenómenos y características de la vida, en el plano de la motricidad, pues ordena los movimientos a partir de contrastes como la tensión y la relajación. De igual manera, funciona en la danza porque genera tendencias rítmicas propias para el tratamiento de las cualidades, calidades y dinámicas en una coreografía. No solamente se detiene en el concepto de tiempo cuantificable, sino que entra a alterar las modulaciones del movimiento. Los ritmos en la danza son, no sólo fruto de impulsos íntimos, sino que responden, asimismo, a otros ritmos. Hay un diálogo en esta composición de pulsaciones: música, movimiento, golpes, formas que se desdobl原因, secuencias de pasos que se suceden, figuras miméticas, repunte y desplome del canon (Mier, 2006).

Frente a los elementos de sonido y silencio se entienden todas aquellas alternativas que puede elegir el coreógrafo para acompañar el movimiento con o sin sonido. Las principales opciones son el silencio, el sonido o la música. De este modo, el coreógrafo tiene libertad de seleccionar, mezclar u ordenar las tres opciones de la manera que mejor considere, de acuerdo con el tema de la obra, las intenciones, las dinámicas, entre otras.

Para hablar del silencio y la pausa el coreógrafo, Peter Palacio manifestó que son poéticamente representativos en la conexión de las escenas y para la organicidad de la obra, pues “el silencio es el gran grito, el gran escándalo en la escena. Es cuando las vísceras se revientan; y las pausas son el hilo con que se cosen los momentos y las escenas (Palacio, 2009, 11).

La música proporciona a la danza una fuerza impulsadora y una estructura general. La música no es la fuente de la danza, sólo es un apoyo para lograr las intenciones coreográficas a partir de múltiples relaciones. De igual manera, el silencio en la danza no es estar sin música, sino “estar en silencio”. En este caso, el ritmo está puesto solamente en el cuerpo, por lo que el movimiento debe cristalizar por sí mismo el contenido, la forma y el estilo. El acompañamiento sonoro son todos aquellos sonidos, no necesariamente musicales, que se generan en una obra de danza.

Pueden ser generados por la verbalización o vocalización de gritos, gemidos, chillidos, golpes percutidos, entre muchos otros.

En este sentido, Rafael Palacios comenta que “la música no debe ser una limitante y, sobre todo, no debe ser un adorno; la música es en realidad un componente muy fuerte, que aporta a la obra algo. Buscar en cada escena, cuadro o fragmento qué papel está jugando y aportando al bailarín o a la obra en general” (Palacios, 2009, 27).

El entorno visual y decorado se refiere a aspectos como la escenografía, la utilería o los elementos escénicos, el vestuario y la iluminación que interfieren y fundamentan la dramaturgia de la obra. Esta subcategoría emergió de las respuestas de los coreógrafos en las entrevistas. En el diseño del proyecto, no se contemplaron estos elementos debido a que se consideraba que el proceso de creación coreográfica era inicial e independiente a la construcción de referentes en el vestuario, la luz o la utilería. No obstante, lo que los coreógrafos manifestaron fue una relación íntima y profunda con estos aspectos que, en definitiva, complementan la obra coreográfica, hacen parte de la composición de la obra y son determinantes en el proceso de creación. Así, Peter Palacio habló de estos elementos situándolos como aspectos fundamentales al hablar de danza contemporánea:

Es que eso es la danza contemporánea, esos son los soportes que sustentan cada personaje. Por ejemplo, con Bernarda y la luz verde; el verde para Lorca era la luz, está en todas sus obras; el verde no es simplemente una luz verde, o porque Adela salió con un vestido verde. Eso significaba cómo se pone

hasta el mínimo detalle. Saber cuándo la luz entra, porque la luz es también un personaje que habla, que se expresa y que dice cosas. También ocurrió con lo que eran y hacían los cuadritos en la obra. Era el encierro total y al mismo tiempo eran las baldosas de la casa. Hubo alguien que vio la obra y me dijo que nunca le había visto la cara a nadie, solamente a Bernarda. Además, las caras siempre estaban mirando hacia abajo. El asunto es que de eso se trataba, era adrede. Son esos detalles por ejemplo los que son claves (Palacio, 2009, 4).

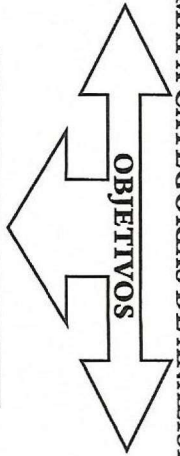
Consideraciones finales

Estos aspectos son presentados sobre un margen conceptual de opciones y elecciones como herramientas para el oficio de danzar. Ningún análisis planteado ha propuesto instaurar un conjunto de reglas compositivas para la creación coreográfica; por el contrario, lo que se ha pretendido es exponer algunos mecanismos que han sido usados en diversos procesos de creación, y que han sido estudiados y experimentados bajo los mencionados aspectos fundamentales. De esta manera, es posible que la unidad de la obra cobre vida y significado dentro de cada individuo, sea intérprete, coreógrafo o espectador; todos son parte fundamental de la construcción del suceso artístico y su espacio de representación. Por ende, ninguno puede dejarse de considerar a la hora de crear una obra para, de este modo, reunir orgánica y contundentemente la percepción global y universal del proceso de creación.

Peter Palacio, *Lorca
por siempre*, 2009



MAPA CATEGORÍAS DE ANÁLISIS



NECESIDAD CREATIVA

- Tema**
- a. Intención
 - b. Motivación
 - c. Claridad

- Impacto artístico**
- a. Contexto
 - b. Influencias (socio-culturales y artísticas)

- Características**
- a. Estilo
 - b. Dramaturgia del movimiento

METODOLOGÍAS PARA LA CREACIÓN EN DANZA

Antes del montaje coreográfico (Trabajo de campo)

- Investigación artística**
- a. Observación
 - b. Retroalimentación con otras áreas del conocimiento
 - c. Búsqueda de información
 - b. Selección de la información
 - e. Interpretación de la información

Durante el montaje coreográfico (Desarrollo de la Investigación)

- Investigación de movimiento**
- Exploración de movimiento
 - a. Referente al cuerpo (movimiento-espacio-tiempo)
 - b. Construcción del personaje
 - c. Carga emotiva
 - Improvisación
 - a. Pautas de improvisación
 - b. Experimentación
 - c. Análisis
 - d. Reflexión
 - e. Integración
 - f. Evaluación
 - Construcción de fraseos
 - a. Estructuras de composición
 - b. Dispositivos coreográficos

- Después del montaje coreográfico (Proyección y difusión del proyecto)**
- Gestión y proyección de las obras
 - Evaluación

ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS

Movimiento

- Diseño
- a. Tamaño-amplitud
- b. Simetría-asimetría
- c. Orientación espacial personal
- Dinámica
- a. Fuerza energía
- b. Calidades de movimiento
- c. Transiciones
- Actitud corporal

Tiempo

- Ritmo
- Duración
- Velocidad-tempo
- Acento
- Tiempo de la obra
- Ritmo natural
- Inmovilidad

Espacio

- Geometría espacial
- a. Puntos y líneas
- b. Dimensiones
- c. Planos
- d. Volumen
- Diseño espacial
- a. Forma
- b. Niveles
- c. Dirección
- Actitud frente al espacio
- a. Poco
- Espacio escénico
- a. Activo
- b. Dinámico
- c. Simbólico

Entorno visual y decorado

- Escenografía
- Utilería elementos escénicos
- Vestuario
- Iluminación

Elementos de sonido y silencio

- Silencio
- Acompañamiento sonoro
- Relación música-coreografía

Bibliografía

AAVV. (2005). *La danza se lee*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Ávila, Marta. (2005). *Imágenes efímeras: 10 años bailando en Costa Rica*. San José de Costa Rica: Ediciones Perro Azul.

Galeano, María Eumelia. (2004). *Estrategias de investigación social cualitativa: El giro en la mirada*. Medellín: La carreta Editores.

García, Herminia. (1997). *La danza en la escuela*. Barcelona: INDE publicaciones.

Humphrey, Doris. (1965). *El arte de crear danzas*. Argentina: Eudeba.

Janet Adshead, et al. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Editorial Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.

Laban, Rudolf. (1984). *Danza educativa moderna*. Barcelona, Buenos Aires: Ediciones Paidós.

_____. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos,

Lifar, Serge. *La danza*. Barcelona: Editorial Labor, S.A, S.F.

Lynne, Anne y Chaplin, L. Tarin. (1996). *El acto íntimo de la coreografía*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, CENIDI, y Centro Nacional de las Artes.

Mier, Raymundo. (2006, Enero–Marzo). Geometrías del tiempo: ritmo e inestabilidad. *Revista DCO: teoría coreográfica y cultura del cuerpo* N° 5.

Palacio, Peter, Coreógrafo, Teatro Metropolitano, Medellín, 18 de mayo de 2009. Entrevista realizada por la investigación *Procesos de creación en la danza: conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín* (texto no publicado).

Palacios, Rafael, Coreógrafo, Casa de la Música/Parque de los deseos, Medellín, 22 de mayo de 2009. Entrevista realizada por la investigación *Procesos de creación en la danza: conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín* (texto no publicado).

Ponce, Leyson. (1999). *Hacia una dramaturgia del movimiento: Análisis y reflexión sobre la dramaturgia en el discurso coreográfico en la danza contemporánea venezolana*. Caracas: Colección Canícula.

Suquet, Annie. (2006). Escenas. El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción. En *Historia del cuerpo (III)*, El siglo XX. Madrid: Taurus.

Vélez, Beatriz, Coreógrafa, Academia Villadanza, Medellín, 29 de mayo de 2009. Entrevista realizada por la investigación *Procesos de creación en la danza: conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín* (texto no publicado).