



Universidad
del Atlántico

CÓDIGO: FOR-DO-109

VERSIÓN: 0

FECHA: 03/06/2020

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, **20 de mayo de 2021**

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS

Universidad del Atlántico

Cuidad

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo, **RUBY DENITH PARDO GONZÁLEZ.**, identificado(a) con **C.C 55230399** de **BARRANQUILLA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **FUI TUYA DE CORAZÓN Y PENSAMIENTO** presentado y aprobado en el año **2021** como requisito para optar al título Profesional de **PROFESIONAL EN DANZA**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,

RUBY DENITH PARDO GONZÁLEZ

C.C. No. 55230399 de BARRANQUILLA

DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO


Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, **20 de mayo de 2021**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	FUI TUYA DE CORAZÓN Y PENSAMIENTO
Programa académico:	DANZA

Firma de Autor 1:							
Nombres y Apellidos:	RUBY DENITH PARDO GONZÁLEZ						
Documento de Identificación:	CC	X	CE		PA	Número:	55230399
Nacionalidad:	COLOMBIANA			Lugar de residencia:		BARRANQUILLA	
Dirección de residencia:	CRA 77 # 83-48						
Teléfono:	3021358			Celular:		3205649936	

FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	FUI TUYA DE CORAZÓN Y PENSAMIENTO
AUTOR(A) (ES)	RUBY DENITH PARDO GONZÁLEZ
DIRECTOR (A)	ANGELA CONSTANZA GAMEZ MORALES
CO-DIRECTOR (A)	NO APLICA
JURADOS	NUBIA LEONOR FLOREZ FORERO JAIRO CESAR ATENCIA ESCORCIA
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE	PROFESIONAL EN DANZA.
PROGRAMA	DANZA
PREGRADO / POSTGRADO	PREGRADO
FACULTAD	BELLAS ARTES
SEDE INSTITUCIONAL	BELLAS ARTES.
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2021
NÚMERO DE PÁGINAS	114.
TIPO DE ILUSTRACIONES	ILUSTRACIONES, TABLAS.
MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)	VÍDEO
PREMIO O RECONOCIMIENTO	PRIMER PUESTO PORTAFOLIO DE ESTÍMULOS GERMÁN VARGAS CANTILLO 2020 DE LA SECRETARÍA DISTRITAL DE CULTURA DE BARRANQUILLA- CATEGORÍA NUEVOS CREADORES, MERITORIA.



**FUI TUYA DE CORAZÓN Y PENSAMIENTO
INVESTIGACIÓN CREACIÓN**

**RUBY DENITH PARDO GONZÁLEZ
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN
DANZA**

**PROGRAMA DANZA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2021**



FUI TUYA DE CORAZÓN Y PENSAMIENTO INVESTIGACIÓN CREACIÓN

**RUBY DENITH PARDO GONZÁLEZ
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN
DANZA**

**DIRECTORA
MG. ANGELA GÁMEZ MORALES
MAESTRA EN INVESTIGACIÓN DE LA DANZA**

**PROGRAMA DANZA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2021**

NOTA DE ACEPTACION

DIRECTOR(A)

JURADO(A)S

Agradecimientos:

Dedico este trabajo, que como alguien dijo, es un pedacito de mi alma plasmada en una pieza, a mi esposo Johnny. Has sido inspiración, comprensión, pregunta constante y la mano que aún sigue acompañando mi camino. Gracias por creer en mí.

Mi agradecimiento infinito a mi hija, Alani. Gracias por impulsarme siempre, por ayudarme a enfrentar mis temores y por remar por mí cuando ya estoy cansada.

Gracias a mi familia, la que dice que yo lo puedo hacer todo.

A los grandes amigos y compañeros que me ha dejado la universidad, ahora que di un vuelco de 180 grados hacia la danza.

A Ángela, mi asesora incondicional, sumercé se ganó el cielo con tanta paciencia. Gracias por su guía y por ayudarme a encontrarle pies y cabeza a lo que danzo y a lo que escribo.

A Alejandra Ortiz, ella siempre creyó que yo era creadora y yo nunca le creí.

A todos mis profesores, por cada contribución certera.

Y, por último, y nunca menos importante:

Gracias danza, por esperarme.

Fui Tuya de Corazón y Pensamiento

Ruby Pardo González

Nota de la Autora:

Lejos de pretender demostrar alguna experticia en el diseño de guiones literarios o cinematográficos, mi pretensión en la elección de este formato de escritura se refugia en la libertad artística de poder expresar mi proceso creativo a través de un lenguaje que también puede servir como hilo conductor y que está relacionado directamente con los formatos audiovisuales, referentes primordiales de mi trabajo de grado

La función principal de un guion es servir como guía de acción para la realización de un producto audiovisual, su característica vital es la claridad, además del uso de un formato determinado, que es una herramienta establecida y estandarizada para presentar la información.

Es así como resulta importante señalar que, para el objetivo principal de este trabajo, el formato empleado para presentar la propuesta de Escrito de Grado se asemejará a los rasgos del formato del guión literario y del cinematográfico. Consecuentemente, los apartes de *Introducción, Referentes, Marco Teórico, Metodología, Resultados, Conclusión y Referencias* fueron enunciados como *Sinopsis, Momentos Previos, Preproducción, Producción, Postproducción, Epílogo y Créditos*.

Recurrir al lenguaje escrito para describir este proceso creativo, significó un largo viaje que me hizo querer desgranar cada circunstancia y desenterrar todos los tesoros encontrados, debatiéndome al mismo tiempo, con la necesidad de escoger y concretar los procesos que permanecieron a lo largo de este sendero. Les invito a recorrerlo conmigo.

FUI TUYA DE CORAZÓN Y PENSAMIENTO

RESUMEN

El presente texto presenta las reflexiones de la autora en la disciplina, a través de una investigación teórica y práctica, mediante la documentación de una experiencia personal en el desarrollo de un proyecto audiovisual de danza. La pieza que completa el análisis y que lleva por nombre *Fui Tuya de Corazón y Pensamiento* se llevó a cabo bajo la guía del docente Jairo Atencia y la asesoría de la docente Angela Gámez, en el marco de las asignaturas *Laboratorio de Investigación Creación con énfasis en Folclor y Producción de Escrito de Grado* del Programa Danza de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico. *Fui Tuya de Corazón y Pensamiento* muestra la historia del desamor de Luciana, su personaje principal, quien lucha por desprenderse de un intenso amor pasado y que decide hacer frente a esas nuevas realidades que surgen de un ciclo que debe cerrar. La pieza se deriva del encuentro entre el arte escénico danzario y el lenguaje y tecnologías de la imagen sobre el soporte de video. Este cruce se fundamenta en el tránsito de la puesta en escena del teatro a la pantalla. La autora aborda la exploración del lenguaje danzario desde la danza tradicional colombiana de un cuerpo contemporáneo en movimiento, que se

desplaza al espacio audiovisual donde se expanden las posibilidades expresivas de una danza que sólo es posible en la pantalla y que dan como resultado a la actual pieza de danza.

PALABRAS CLAVE: videodanza, danza tradicional, danza folclórica, investigación creación, danza audiovisual.

ABSTRACT

The following pages highlights the reflections of the author in her discipline, through a theoretical and practical investigation, by documenting a personal experience in the development of an audiovisual dance project. The piece that completes the analysis, *Fui Tuya de Corazón y Pensamiento*, was carried out under the guidance of teacher Jairo Atencia and the advice of teacher Ángela Gámez, within the framework of Laboratorio de Investigación Creación con énfasis en (Laboratory of Artistic Research subjects with an emphasis on Folklore) and Producción de Escrito de Grado (Undergraduate Thesis) by the Dance Program of the Faculty of Fine Arts of the Universidad del Atlántico. *Fui Tuya de Corazón y Pensamiento* tells the story of the heartbreak of Luciana, its main character, who struggles to get rid of an intense past love and who decides to face those new realities that arise from a cycle that must be closed. The piece is derived from

the encounter between the performing arts of dance and the language and technologies of the image on video. This crossing is based on the transition from the mise en scene from the theater to the screen. The author addresses the exploration of dance language from the traditional Colombian dance of a contemporary body in movement, which moves to the audiovisual space where the expressive possibilities of a dance that is only possible on the screen are expanded and that result in the actual dance piece.

KEY WORDS: screendance, traditional dance, folkloric dance, arts research, audiovisual dance.

Tabla de Contenido

SINOPSIS0

MOMENTOS PREVIOS A LA PRE-PRODUCCIÓN: HACIA EL ENCUENTRO

ENTRE VIDEO Y DANZA7

PRE-PRODUCCIÓN22

PRODUCCIÓN53

Plató 1: El nacimiento de la historia de Luciana54

Plató 2: Lo que con Tinta se Escribió, con el Cuerpo se Dibujó60

Plató 3: ¡Luces, Cámara, Danza!68

POST-PRODUCCIÓN74

Guion Narrativo de Tuya de Corazón y Pensamiento75

Escena I75

Escena II76

Escena III76

Escena IV77

Escena V77

Guion Coreográfico79

Elementos Compositivos, Escenográficos, Bocetos de Vestuarios e Ilustraciones de la Pieza Audiovisual91

Y DESPUÉS DE LA PRODUCCIÓN... A MANERA DE EPÍLOGO99

REFERENCIAS106

LISTA DE ILUSTRACIONES

<u>Figura 1</u> Imágenes de la Obra De Guayabas y Mariposas del Colectivo Orkeseos.....	20
<u>Figura 2</u> Fotogramas de Fui Tuya de Corazón y Pensamiento y el uso de los planos.....	70
<u>Figura 3</u> Ilustración de la primera escena.....	80
<u>Figura 4</u> Ilustración de la segunda escena inspirada en el poema.....	82
<u>Figura 5</u> Ilustración de la segunda escena.....	83
<u>Figura 6</u> El paso del tiempo en el banco de madera de la tercera escena.....	85
<u>Figura 7</u> Ilustración de la cuarta escena.....	86
<u>Figura 8</u> El uso del pañuelo en la primera escena.....	91
<u>Figura 9</u> El pañuelo en el vestuario de Luciana.....	92
<u>Figura 10</u> El pañuelo como elemento simbólico en la obra.....	93
<u>Figura 11</u> El pañuelo blanco en la tercera escena.....	94
<u>Figura 12</u> El uso del pañuelo en la última escena.....	95

LISTA DE TABLAS

<u>Tabla 1</u> Primer Guion Literario de Fui Tuya de corazón y Pensamiento realizado en el mes de octubre del año 2019	56
<u>Tabla 2</u> Características de las escenas de la pieza audiovisual.....	79



RESEÑA

Pieza audiovisual de danza que ahonda el conflicto de una mujer que se dejó llevar por una promesa de amor rota y que la obliga a transitar por distintos estados anímicos y mentales para, por último, aferrarse a la fuerza interna hallada en su viaje personal a través del olvido, el perdón y la adaptación a una nueva realidad de vida, mucho más desafiante.

Ruby Pardo
González

SINOPSIS

(VOZ EN OFF)¹

*"La danza no está en el paso, sino entre el paso y paso. Hacer un movimiento tras otro no es más que eso, movimientos. El cómo y por qué se liga y qué se quiere decir con ellos, eso es lo importante"*².

FUNDE A³:

INT. HABITACIÓN. NOCHE

RUBY

En mis 35 años de deambular por este espacio terrenal que llamamos mundo, he ido recogiendo vivencias, suspiros, experiencias, recuerdos, juicios, alegrías y cuadros enmarcados a los que llamo memorias. En cada paso que doy, sigo sintiendo que, si los reúno, alcanzan a formar una novela que algún narrador, tal vez, ha ido plasmando día tras día en sus páginas, y que se van volviendo el argumento de un largo, largo, largometraje, con una intensa banda sonora.

¹ En los formatos audiovisuales se refiere al audio cuando la fuente no aparece a cuadro o en pantalla.

² Frase del célebre bailarín y coreógrafo español Antonio Gades (1936-2004).

³ Fundir a, *Fade* (versión en inglés) o fundido: es el punto aparte de una acción. Es un recurso clásico de transición en la edición de un video y sirve para separar temporalmente los episodios de un relato o guion. En este caso, separa los apartes principales del texto.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Una de esas historias termina siendo *Tuya de Corazón y Pensamiento*, titulada en un comienzo como *Luciana de mis amores y hoy conocida como Fui Tuya de Corazón y Pensamiento*. Es una pieza artística que acompaña a la autora desde los últimos semestres del pregrado, que se reveló durante un ejercicio académico y que se adaptó a las diferentes exigencias y circunstancias que surgieron durante el proceso de búsquedas artísticas.

Fui tuya de corazón y pensamiento muestra la historia del desamor de Luciana, su personaje principal, quien lucha por desprenderse de un intenso amor pasado y que decide hacer frente a esas nuevas realidades que surgen de un ciclo que ineludiblemente hay que cerrar.

Este ejercicio escénico nace de la necesidad de comunicar inquietudes propias de la autora, de poder manifestar una situación personal, de contar la realidad que resulta de situaciones conflictivas en el diario vivir, a través de una perspectiva enriquecida por la experimentación con distintas formas de lenguajes artísticos en donde el cuerpo es protagonista, capaz de encontrar un sentido y volverse significativo en un espacio donde se permite jugar con distintos elementos, dando cuenta del cúmulo de experiencias y referentes estéticos que han alimentado su imaginario.

RUBY

Y es en ese mismo intento de comunicar una historia a través de una propuesta artística que me invaden las preguntas ¿Cómo hacerlo? ¿Cómo hacer cobrar vida y transformar una historia ficticia, un relato, en un ejercicio escénico a través de una pieza de creación de danza? ¿De qué manera puedo transmitir ese cúmulo de experiencias que me han permitido imaginar y que forja una serie de ideas en mi cabeza, y desarrollarlas desde una poética en el lenguaje de la danza?

El año en que desarrollé la pieza fue el 2020, en medio de la pandemia mundial que puso en evidencia la fragilidad del cuerpo humano. Los cambios que surgieron de golpe, imponiendo limitaciones en el espacio y limitaciones en un cuerpo desmotivado, me produjeron conflictos y dudas al no hallar la inspiración para poder crear. Sin embargo, produjeron también una urgencia por reordenarme y adaptarme a una nueva realidad que se proyectó en una única certeza: sentía necesario para mi desarrollo artístico que mi proyecto de danza se transformara en un proyecto audiovisual de danza.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

En dicho contexto de confinamiento, *Tuya de corazón y pensamiento*, transformada en *Fui tuya de corazón y pensamiento*, acude al uso de planos y enfoques que 'obligan' al espectador a

apuntar su mirada hacia secuencias y movimientos, que tal vez en otro espacio habrían pasado desapercibidos. El replanteamiento del enfoque e introducir el tiempo verbal en pasado en el título de la pieza, resalta la necesidad de superar un ciclo por parte de la autora.

RUBY

En ese sentido, poder expresar una historia así me motivó a enmarcarla en el contexto de las actuales condiciones que vivimos. Inicialmente, *Fui tuya de corazón y pensamiento* había sido contemplada desde otra perspectiva y para ser interpretada 'en las tablas'. Sin embargo, teniendo en cuenta las dinámicas generadas por el distanciamiento social y los nuevos patrones de socialización, comprendí que desarrollar la idea de superar ciclos y encarar nuevas realidades y comunicarlo a través de una pieza audiovisual de danza, me ayudaría también a procesar esta situación actual.

Mi tránsito por los últimos ciclos académicos ocasionó una reformulación de aquellas nociones e ideas preconcebidas, que solían crear en mí una tensión que ubicaba a la danza tradicional y a mi propia manera de crear danza, en trayectorias opuestas. Tensión que se empezó a desvanecer al llegar, fortuitamente, al conocimiento revelador de la existencia de modalidades creativas que buscan desligarse de los modelos canónicos de una danza

folclórica, y expandirse hacia horizontes no convencionales que abrazan las formas de composición y creación contemporáneas de la danza como búsqueda que da valor y sentido a mi estilo propio, y que reorientaron mis prácticas cotidianas en la danza.

En el proceso de elaboración artística, pretendí establecer un diálogo entre los códigos corporales de algunas danzas tradicionales de la región caribe (Sexteto, Bullerengue, Tambora) y de la región pacífica (Currulao), recurriendo también a movimientos que se ubican fuera de estos, pero, que finalmente, siempre evocan el movimiento y la corporalidad atravesada por la fuerza y contundencia de un cuerpo afrocaribe.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Con base en lo anterior, la actual pieza de creación es fundamental en el desarrollo de la artista -donde permanece una necesidad constante de alimentar un proceso creativo para la formación y experiencia- porque reivindica e impulsa los espacios introducidos por una generación de creadores que se aventuran a desprenderse de la danza folclórica (de papeles, de coreografías repetitivas poco alterables) y le apuestan a echar mano de la memoria viva y vigente de una comunidad-región que los alberga.

Esta reapropiación de las manifestaciones artísticas tradicionales, con nuevas formas de producción de significados y exploración de subjetividades, que pretende superar prejuicios y

resistencias al cambio, le da cabida a nuevos diálogos entre diversos géneros de la danza, que inicialmente han partido de lo tradicional, pero que acarician las 'fronteras' de expresiones contemporáneas, memorias hechas cuerpo que transitan entre esos dos territorios. Y tal como anuncia Benavides (2008), reconocer la sabiduría tradicional de los cuerpos como posibilidad de expresión y creación desde las fronteras donde confluyen lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno, ya no usando la tradición como escudo, sino como puente. (pp. 18-19)

RUBY

Entonces, me atrevo a decir que es aquí donde esta pieza artística halla un motivo para realizarse, porque demuestra mi apropiación y alternancia en el uso de distintos códigos entre un lenguaje (dancístico) y otro (audiovisual), que se adapta a los hábitos actuales de interacción humana y que busca captar la atención y el gusto de un público, a través de un medio que le concede ciertas características que la danza física convencional no concede.

Asimismo, posibilita que se pongan en juego las formas tradicionales con los lenguajes y las necesidades contemporáneas que dependen de los contextos, de los espacios y de las vivencias actuales de los creadores que vibran desde la danza tradicional y, de esta manera, propicia que la sociedad reconozca este

espacio generado por los nuevos diálogos entre la danza tradicional y otros géneros de la danza.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Las siguientes páginas intentan evidenciar las reflexiones de la autora en la disciplina, a través de una investigación teórica y práctica, mediante la documentación de una experiencia personal en el desarrollo de un proyecto audiovisual de danza. La pieza que completa el análisis, en el marco de las asignaturas *Laboratorio de Investigación Creación con énfasis en Folclor y Producción y Producción de Escrito de Grado* del Programa Danza de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico se llevó a cabo bajo la guía del maestro Jairo Atencia y la asesoría de la maestra Ángela Gámez.

FUNDE A:

**MOMENTOS PREVIOS A LA PRE-PRODUCCIÓN: HACIA EL
ENCUENTRO ENTRE VIDEO Y DANZA**

INT. HABITACIÓN. MAÑANA

RUBY

En relación con las inquietudes que me han invadido durante todo mi proceso de investigación creación, pasando por preguntarme sobre la danza, la transformación de un relato en cuerpo poético, entre muchas otras, he ido repasando las diversas apreciaciones que nos ofrecen autores y analizando puntos de encuentro y divergencias, en el ejercicio de comprender cuál es el estado del arte de la propuesta y cuáles han sido aquellos elementos claves desde las artes escénicas como el cine, el video y la danza misma, que aportaron a su conformación.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Te estás preguntando, así como yo, ¿cómo es la mente de la autora de esta pieza? Porque es precisamente desde ahí, desde esa indagación, cavando en el subsuelo de la memoria y desbloqueando archivadores mentales, que podríamos encontrar sentido a la articulación de los signos y elementos a los que ella apela y de los que hace uso.

RUBY

Desde que tengo uso de razón, muchas veces en las que evoco algo, cada ocasión en la que acudo a la memoria, viene a mí una imagen acompañada de una melodía: la tonada de un jingle comercial, la cortinilla de un noticiero, la canción de una telenovela...

No toda configuración de una creación artística procura siempre un mismo 'orden de hacer' las cosas. Muchas surgen durante ese hacer, otras: luego de ese hacer. Estaría mintiendo si afirmo que durante todo el proceso tuve muy claro mis referentes artísticos. Estaría mintiendo si afirmo que tenía claro como quién quería moverme, a quién quería parecerme, qué técnica utilizar, qué género abordar. Lo que sí retumbaba en mí eran las ideas de cómo quería que se 'viera'. De una u otra manera, he llegado a reconocer que en mí impera el sentido de la vista, sobre el resto de los demás sentidos.

Nací a mediados de los años ochenta y empecé a adquirir gustos propios y recordables desde de mis ocho años de edad, aproximadamente. Estos gustos involucraban el estar sentada durante horas frente a una televisión llena de una variedad de contenidos. ¿Y la lectura dónde quedaba? ¡Pues, claro que leía!, aunque la mayoría de las ocasiones estaba motivada por una nota académica al final del período escolar. Desde Homero con su

Odisea, pasando por *Sueño de una noche de verano* y *Otelo* de Shakespeare, no podía evitar terminar comparando y trasponiendo la lectura a los dioses del olimpo que luchaban en la saga de anime japonesa de *Caballeros del Zodiaco*, o las películas de Hollywood homónimas a las obras de Shakespeare, que coincidentalmente, se estaban estrenando para esa época.

Y, es precisamente uno de los elementos de esa cultura popular audiovisual de la década de los 90 del siglo anterior, el que se convierte en uno de mis primeros referentes en la presente creación: El videoclip.

VIDEOCLIP

Si bien mis inicios como género parten de la década de 1980, mi punto más alto abarca la década de 1990 y, aunque no sea habitual que me consideren como un formato de estudio académico, me han catalogado como el referente estético de toda una generación y como esencia misma de una nueva cultura globalizada.

RUBY

Indudablemente, en mi mente siempre están confluyendo imagen y música. El videoclip figura como mi primera conexión consciente con el contexto audiovisual, porque fue capaz de satisfacer mi curiosidad expresiva y de estimular mi experiencia estética personal, por la capacidad creadora de imaginarios que ostenta

cuando funde el arte visual, pictórico y cinematográfico con la música popular.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Para la autora es importante mencionar las características más significativas de este formato, resultado de una hibridación entre televisión, arte tradicional musical y vanguardia artística como el videoarte, el pop-art y el arte conceptual.

VIDEOCLIP

Si se remiten a la literatura van a encontrar que yo, como concepto, he atravesado por innumerables definiciones, categorizaciones y análisis. Sin embargo, les puedo hacer un resumen y enunciar algunos de esos rasgos que me identifican.

Mi naturaleza puede ser ecléctica, puedo surgir de una miscelánea de múltiples formatos, o ser un híbrido del cine experimental y de vanguardia, de películas de dibujos animados, de la tradición del cine musical, del cómic y de la danza (Sedeño, 2003)

Leguizamón (2001) me ha clasificado de una manera sistemática con base en la forma y el contenido que conservo. Puedo reunir formas de actuación o conciertos en vivo en el llamado videoclip performance, que es aquel que se centra en la actuación del grupo musical; puedo funcionar como experimentación

estética en el videoclip conceptual, llamado también no narrativo por Roncallo y Uribe-Jongbloed (2007), en los que prevalece la imagen sobre el sentido, con enfoques en la poesía, en la lírica de las imágenes o en la representación audiovisual; también puedo generar historias ficcionales como lo hace el videoclip narrativo, o incluso, puedo llegar a ser un híbrido de al menos dos categorías en el que pueden intervenir la yuxtaposición, la divagación, la coincidencia y la complementariedad.

RUBY

Desde mi pre-adolescencia he visto incontables videos musicales (videoclips), algunos de ellos relatan la historia de la canción o recrean un relato que dibuja el ambiente de la canción. Sin embargo, los que siempre han llamado más mi atención, son aquellos donde juega mucho el surrealismo, el simbolismo, el atributo de parecer un sueño y la 'lógica absurda', que resultaron de videoartistas y sus experimentos con las vanguardias de su época.

Un hecho que considero bastante interesante y peculiar, es descubrir que los directores de dichos videos conceptuales y surrealistas (Tarsem Singh, Mark Romanek, Michel Gondry, Floria Sigismondi, Spike Jonze) resultan ser directores de largometrajes (tales como *Cómo ser John Malkovic*, 1999; *The Cell*, 2000; *Eterno resplandor de una mente sin recuerdo*, 2004; *La ciencia del sueño*,

2006; *Where the wild things are*, 2009; *Her*, 2013) que me han impactado visualmente y marcaron mi experiencia estética en la apreciación cinematográfica. Y luego de indagar sobre ellos, descubro que muchos de esos directores consideraron el videoclip como "un periodo de transición, de aprendizaje, para luego dar su definitivo salto al cine" (Pedroza, 2016).

En esta búsqueda reflexiva de referentes, encuentro cómo el videoclip es el género seductor que determina mi introducción a la apreciación del lenguaje audiovisual desde muy temprana edad; esto ratifica mi apropiación y pertenencia a una generación que mira de manera atenta y consciente, aquella cultura visual de la que hace parte.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

A menudo el quehacer dancístico puede volverse una práctica inconsciente. Sin embargo, llega un momento donde la artista creadora hace un alto en el camino para, además de preguntarse por antecedentes que determinan su decisión de realizar una pieza de danza en video, le inquieta identificar qué otros bailarines han llegado a ser una gran influencia y han contribuido, en gran medida, en sus procesos. O por lo menos, la autora transitó por ese momento y es lo que detalla a continuación.

RUBY

De una u otra forma, esta búsqueda profunda de referentes ha sido una indagación vasta e intensa, una 'excavación' en esos terrenos que son mi cuerpo y mi memoria, que describen mi historia en la danza y también, podría decirse, la trayectoria de la danza en mí.

Como parte de este análisis, resulta acertado describir aquellas vivencias que transformaron la manera en cómo se mueve mi cuerpo y que propusieron una combinación y mezcla de orientaciones que alteraron también mi pensamiento, debido a que muestran la perspectiva que dibuja la construcción de mis mundos prácticos y simbólicos, pretendiendo establecer un diálogo fluido entre mi pasado y mi presente.

El maestro que sembró esa semilla de transformación en mi imaginario sobre la creación en danza y que contribuyó a incorporar en mi mente y mi cuerpo la conversación entre la danza pasada-remota y la presente-contemporánea, apareció justamente cuando cursaba la mitad de mi carrera universitaria. Se cruzó en mi sendero danzario a pie descalzo, posando lentamente, pero con firmeza, desde su talón hasta la punta del dedo, sosteniendo con contundencia un cuerpo lleno de historias, un cuerpo sabedor, un cuerpo que a través de su piel negra transmitía la gracia y

desenvoltura de un bailarín y al mismo tiempo la habilidad y pericia de un bailarín. No vayas a olvidar su nombre: Wilfran Barrios.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Wilfran es un hombre nacido en el corregimiento Isla Fuerte de Cartagena, con más de tres décadas de trabajo por la danza en el país. Maestro, investigador y referente de la cultura colombiana, fundador de la *Corporación Cultural Atabaques*, trabajó en el *Colegio del Cuerpo* y se profesionalizó como Licenciado en Danzas en la *Universidad de Antioquia*. Sus colegas se refieren a él como un gran personaje dentro del mundo de la danza, con propuestas que buscan reflejar la potencia de una memoria colectiva que viene de sus ancestros y que se vuelca en nuevas formas y cuerpos con el paso del tiempo, que lo convierten en sabedor y portador preocupado por mantener viva la llama de la Tradición Afro Caribe (El Espectador, 2016).

WILFRAN BARRIOS

(Aquí quien habla es él, léelo con su voz)

En el 2017 recibí una entrevista por parte del diario colombiano El Universal, querían saber sobre mi quehacer creativo en la danza.

Para mí la danza, además de una estética del movimiento, es algo más que cuerpo. Es también puesta en escena. Los tambores solos en escena pueden ser reveladores en silencio. Una canoa puede navegar cargada de significados y sugerencias. Un coral rojo puesto en el cabello de la muchacha puede cobrar otra dimensión si a alguien se le ocurre derramarlo con una lluvia en el escenario. Los tambores son siempre la ceremonia entre América y África.

La tradición necesita también de nuevas formas de calidad. Asimilamos los aportes contemporáneos, los elementos que han enriquecido esa tradición. Eso quiere decir que lo africano y lo colombiano lo miramos desde la perspectiva de lo contemporáneo también. (El Universal, 2017).

RUBY

Wilfran llega a impartirme clases de la asignatura *Creación Colectiva* de quinto semestre. Sus laboratorios me condujeron constantemente a desplegar al máximo todos mis sentidos, ya que siempre estuve expuesta ante estímulos olfativos, gustativos, sonoros, rítmicos y visuales; condiciones que me obligaban estar alerta y a la escucha de mi entorno, que marcaron mi experiencia estética y que, en mayor o menor medida, quedan de manifiesto en

mi modo de comprender y desarrollar actualmente la creación artística en danza.

WILFRAN BARRIOS

(Aquí quien habla es él, léelo con su voz)

A través de la investigación creo obras que se funden entre la danza tradicional y contemporánea... La raíz, el rito y la liberación, que vienen siendo algo más que palabras, son los ejes que describen la intención en la creación artística de mis obras y en la formación que imparto en la danza. Desde la raíz, como fuente del nacimiento, desde el rito como algo de la interiorización, de la experimentación, de cómo nos damos; y la liberación como el momento de soltar.

(Mestizaje, 2016, p. 4)

RUBY

El maestro Wilfran, de una u otra forma, me compartió en cada sesión esos tres pilares. En la construcción de nuestra interpretación para *Creación Colectiva* siempre estuvo presente el cuestionar ¿quién soy yo?, ¿cuál es mi base?, ¿qué me fija a la tierra como polo?, ¿cuál es la fuerza que me sostiene?, ¿cómo conecto mi cuerpo con mi espíritu al bailar y permitirme fluir con movimientos orgánicos? Raíz, rito, liberación.

WILFRAN BARRIOS

(Aquí quien habla es él, léelo con su voz)

Busco herramientas para la creación a partir de la danza tradicional, de los elementos nuevos de la danza contemporánea y de otros géneros, del performance y la dramaturgia. Aunque parta de la tradición estoy siempre abierto a otras maneras y formas que son adquiridas de maneras diversas. Las técnicas de la danza clásica las utilizo para la contribución del cuerpo y no necesariamente para incluirla en la creación escénica. (Mestizaje, 2016, p. 4)

RUBY

Él infunde en mí el interés de indagar más allá de las posibilidades que ofrece comúnmente el carácter compositivo que se muestra en la danza tradicional realizada para los escenarios, que no desconoce aquella esencia que nos identifica como caribeños, que reconoce la historia que se ha tejido en y a través del cuerpo y que acentúa la identidad que nunca es olvidada; pero que al mismo tiempo explora desde otras bases, mirando hacia las fusiones o límites fronterizos de diferentes géneros.

Pareciera que me encuentro transitando siempre en los bordes, fronteras o intersticios, intentando fusionarme. Este

escrutinio consciente legitima mi parecer, ser el resultado de una amalgama andante y danzante, que disfruta manifestar todas esas hibridaciones a través de un cuerpo contemporáneo que hace vigente y reivindica las huellas de una herencia y una identidad caribe y que camina hacia el encuentro de un movimiento propio.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Avanzando en los referentes de la pieza y retomando el campo de la danza, más específicamente la danza tradicional en el país, sobresale un gran puñado de talentosos artistas que, desde décadas atrás, han trabajado por fortalecer el proceso creativo y por moldear, dar carácter y materializar proyectos que enriquecen la escena, atravesando por diversos modos y estilos que incluyen repertorios, estampas, suites, composiciones y obras de creación dancísticas propiamente dichas.

Iniciando con pioneros como Delia Zapata y Jacinto Jaramillo, quienes abrieron el camino de la danza folclórica y tradicional en escena; atravesando por artistas como Carlos Franco, Sofía Fonseca y Winston Berrío; hasta llegar a sucesores más contemporáneos como Rafael Palacios y el Laboratorio Colectivo Orkéseos (con sus líderes Raúl Ayala y Julián Albarracín), entre muchos otros. Existe un factor común que comparten entre ellos, y con los que se identifica la autora, y reside en la búsqueda constante de vehículos y espacios que

impulsen esta disciplina artística y que le otorguen una pertinencia escénica a la tradición. Valga aclarar que, pese al factor enunciado anteriormente, el referente para el presente trabajo de grado es:

(Continúa en la siguiente página)

DE GUAYABAS Y MARIPOSAS (Figura 1)

Figura 1 Imágenes de la Obra De Guayabas y Mariposas del Colectivo Orkeseos



Nota. Recuperado de <https://www.orkeseos.com/obras/de-guayabas-y-mariposas/>

Soy una obra del colectivo Orkeseos y hago un recorrido mágico por la realidad nacional, tomando como base estética la obra del escritor colombiano y premio nobel de literatura Gabriel García Márquez.

Recopilo algunas situaciones de la identidad de los bailarines del colectivo que me creó con el llamado realismo mágico; ellos tomaron la cultura afro-caribeña y su conformación triétnica, para buscar desde allí nuevas formas de hacer danza - tradicional y encontrar algunas maneras de percibir lo que ellos llaman identidad.

Así, “descubriendo, transponiendo, re-significando y transgrediendo el hecho folclor, en una puesta en escena en donde lo mágico y lo real se encuentran” (Idartes, 2012).

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Julián Albarracín, del colectivo Orkéseos, refiriéndose a la ruta que ha tomado en sus creaciones, comenta que sus intenciones al hacer una obra de danza tradicional, han sido ir más allá de la veracidad en cuanto a su ejecución y, continúa:

No nos remitiríamos a lo que habían dicho Delia Zapata o Jacinto Jaramillo, o a lo que estaba plasmado en los libros, sino que miraríamos cuál era el trasfondo de un fenómeno cultural reflejado en la danza. Nos decíamos que lo político, lo social, lo cultural y lo etnográfico venían a desembocar en la danza tradicional. (Ramírez, 2008, p. 39)

Juan Carlos Ortiz (2012), bailarín, intérprete y coordinador del colectivo Orkeseos, afirma que el colectivo Orkeseos piensa la danza tradicional desde una identidad propia y que hace sus construcciones artísticas “condensando, decantando y recreando experiencias e imaginarios colectivos, entendiendo que la identidad nunca está cerrada o acabada y que está siempre en proceso de cambio” (p. 44).

PRE-PRODUCCIÓN

INT. HABITACIÓN. TARDE

NARRADOR (VOZ EN OFF)

La preproducción en un video es un punto de partida, un momento para establecer narrativas, escenarios, personajes, tiempos, sonoridades. Krasner (2008) la denomina como la etapa de conceptualización y desarrollo de ideas. En este texto es el momento que abarca la búsqueda del marco conceptual que atañe a la elaboración de la pieza audiovisual de danza de la autora.

Fui tuya de corazón y pensamiento encuentra cabida y aborda su contexto conceptual sobre nuevos planteamientos teóricos que descubre la autora y con los que se topa en la mitad del proceso de elaboración de la pieza artística. Debido a que la pieza acoge rasgos de los procesos de creación de la danza tradicional colombiana y juega en alguna medida con las libertades de la creación y composición contemporánea de la danza, es indispensable aproximarse a las definiciones de los conceptos que la componen.

RUBY

Decidí obviar la definición de danza, que nos atañe a todo bailarín y que comúnmente se convierte en la mayor categoría de

cada texto académico de esta disciplina. Sin embargo, aun queriendo evitar un extenso marco teórico, en este aparte me enfoco en seis conceptos teóricos generales (folclor, tradición, danza tradicional, danza folclórica, videoclip y videodanza), con sus definiciones y las posturas que identifican a los diversos autores.

Comencemos con el concepto que confunde desde la manera en que es escrito, hasta la ambigüedad⁴ de si es la ciencia, sujeto de estudio, o el mismo objeto de estudio, el folclor⁵. Las definiciones de este concepto se remiten desde el uso originario del término anglosajón *folklore* acuñado por Thoms en 1846 (Emrich, 1946) y que fue aceptado paulatinamente por los investigadores para referirse en un inicio a las tradiciones populares, manifestaciones de la cultura popular, artesanía, literatura oral, patrimonio cultural o cultura tradicional. (Prat, 2006).

NARRADOR

⁴ Prat Ferrer (2006) sale de dicha confusión usando dos términos distintos, *folklore* refiriéndose al material de estudio, es decir 'lo que la gente sabe' y *folklorística*, a la disciplina que estudia este material; este último es la traducción del inglés *Folkloristics* y proviene de los folcloristas americanos de finales de la década de los setenta del siglo pasado. Prat ha derivado otro término que ha usado con mucha anterioridad, *folclorista*.

⁵ Utilizado en minúscula por la autora de este documento y al que seguirá refiriéndose así en el resto del texto, haciendo la salvedad de sus diferentes formas de escribir sólo en este apartado. En las citaciones se conserva la palabra como la usa el autor del texto original. La palabra *folklore* es de origen inglés, folk (pueblo) lore (saber). De acuerdo con la ortografía de la lengua española (2021, consultado en <https://dle.rae.es/folclor>) se acepta la adaptación gráfica al español *folclor* y existe también la variante *folclor* que es más utilizada en América, sin embargo, las formas que conservan la *k* son también válidas.

Y cuando la autora menciona la frase 'en un inicio' se refiere a que la definición del término folclor ha sufrido una transformación y se ha ido adaptando, conforme avanzan las épocas históricas, reflejando las distintas corrientes e ideologías que la acogen.

FOLCLOR

En 1949, John L. Mish (1996) me definió como "el cuerpo de creencias populares, costumbres y tradiciones antiguas que han sobrevivido entre los elementos menos educados de las sociedades civilizadas hasta hoy" (p. 255), definición que alimenta las etiquetas que me han añadido y que me liga con adjetivos como 'primitivo' o 'atrasado'.

Una de las definiciones más difundidas es la de Paulo de Carvalho Neto (1965), quien afirma que soy "el estudio científico, parte de la Antropología Cultural, que se ocupa del hecho cultural de cualquier pueblo" (p. 17). Las características que Carvalho-Neto me atribuye como hecho es ser anónimo y no institucionalizado y, eventualmente, antiguo, funcional y pre-lógico, con el fin de descubrir las leyes de mi formación, de mi organización y mi transformación en provecho del hombre.

NARRADOR

Es decir que Carvalho establece unos requisitos para que algunas personas pudieran tener hábitos folclóricos. Con respecto a lo anterior, Danneman (1983) evidencia un problema que se deriva de esa caracterización al criterio que él mismo llega a llamar 'cosalista', cuando señala que las características atribuidas al hecho folclórico junto con la transferencia tradicional de bienes culturales, "calificados de folklóricos por estas aparentes peculiaridades absolutas, proporcionaban una casi completa seguridad de no errar en la búsqueda, descripción, comparación y ordenación de ellos" (p. 31).

A todo lo anterior hay que agregarle que existe una corriente determinista, a la que pertenece Luigi Lombardi Satriani, que considera que el folclor es presentado como una subcultura producida por las clases subalternas de la sociedad dividida en clases. El autor sostiene que el folclor "es el testimonio de un rechazo cultural, de una respuesta negativa, de la resistencia de las clases subalternas al proceso de aculturación intentado sobre ellas por las clases dominantes, con formas que enmascaran ... la violencia ínsita en ellas" (Lombardi, 1975, pp. 81-82).

Prat (2006), en un intento por resumir el presente y despejar el futuro del concepto, aterriza la gran mayoría de las

definiciones que desde finales del siglo XIX y comienzos del XX se pueden encontrar sobre folclor y considera que las características que se le habían atribuido (tradicional, irracional, rural, anónimo y comunal) limitaron sus fronteras conceptuales y consideraron irrelevante todo el material que estaba fuera de ellas.

RUBY

Es importante la revisión que hace Prat (2006) en cuanto al concepto de folclor y a la definición que propone, porque no se restringe a un pasado estático. Contrariamente a lo que muchos académicos discuten, este autor añade el carácter de variabilidad al referirse a las distintas versiones, o variaciones, de un hecho folclórico que una comunidad (no específicamente rural, porque se extiende hasta las urbes) adapta creativamente. Para este autor tales variaciones sólo son reconocidas como propias del acervo común en la medida que alcancen a ser comprendidas por la comunidad y de esta manera ser reconocidas y aceptadas.

Con todo lo anterior, pude advertir que existe una notable diversidad de planteamientos conceptuales respecto al término folclor, que evidencian las dificultades que se encuentran al momento de pretender definirlo. En el transcurrir de los años la acepción del término original que propuso Thoms en 1846 (Emrich, 1946) se ha extendido y diversificado, añadiéndole complejidad.

Es importante comprender que los distintos intentos teóricos producen resultados transitorios que deben evaluarse constantemente.

NARRADOR

Llegamos entonces a otro de los términos complejos, el de tradición que, como dice Arévalo (2004), es ambiguo y polisémico porque ha partido de "construcciones sociales cuyos significados van cambiando dependiendo de la época, el tiempo histórico y según quienes los empleen o los fines para los que se utilicen" (p.925).

RUBY

Así que para continuar con mi pesquisa busqué en el diccionario de la RAE y encontré (como definición 1) que es "la transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación" (Real Academia Española, s.f.), y una segunda connotación la designa como la doctrina, costumbre, etc., que conserva un pueblo por transmisión de padres a hijos. Es decir, se refieren a ella como la acción de transmitir una doctrina a través de generaciones, y al mismo tiempo, a la misma doctrina que se transmite.

Un variado número de autores (como Arévalo, 2004 y Madrazo, 2005) resaltan que la segunda acepción que antes mencioné es la

que más se conserva en el imaginario de las personas, como visión generalizada relacionan la tradición con lo que se entrega, como una canasta llena de objetos que se guarda y se hereda.

NARRADOR

Arévalo (2004) señala que "la idea común que se tiene sobre la tradición es la que etimológicamente hace venir el término del latín 'tradere', del que derivaría tradición, es decir lo que viene transmitido del pasado" (p. 926) y que por extensión sería el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente. En otras palabras, la tradición es concebida como lo que se entrega de abuelos, a padres, a hijos, etc.

Herrejón Peredo (1994) destaca cinco elementos primordiales en el concepto, el sujeto que transmite o entrega, la acción de transmitir o entregar, el contenido de la transmisión o lo que se transmite o entrega, el sujeto que recibe y la acción de recibir. El autor enfatiza también que existe una selección del mensaje a transmitir, y que el sentido y valor social de la tradición reside en la cohesión y perpetuación del grupo social a través del tiempo. Es decir que en el concepto se evidencian otros factores que influyen en lo que se entrega, en el cómo y en el por qué se entrega.

Para Madrazo (2005) el sentido de la tradición varía de una sociedad a otra, así como varía su significado y su valor. El

autor extiende el conjunto de características mencionadas anteriormente por Herrejón (1994), y agrega otros factores como, el grado de conciencia de la importancia que le dan las generaciones anteriores a la tradición, la memoria de sus portadores, el interés por la conservación de los vínculos con el pasado, el grado de resistencia ante los cambios e innovaciones y la posibilidad de adaptación del fenómeno tradicional a la realidad.

RUBY

Hablamos entonces de una tradición dinámica y adaptativa, que varía en el tiempo, se transmite socialmente porque forma parte de un proceso de selección cultural según los grupos sociales, dentro de cada cultura y entre las diferentes culturas.

Entonces se vuelven importantes las distintas maneras de abordar lo tradicional. Cuando se asume la tradición como lo que se entrega, se aborda como un conjunto de objetos que hacen parte de un catálogo, de un inventario; cuando se asume como un proceso, lo pensamos como un tejido compuesto por distintos factores, contextos y participantes.

NARRADOR

Madrazo (2005) sintetiza las visiones antropológicas y sociológicas que se tienen actualmente sobre tradición. Estas disciplinas la describen como un fenómeno cultural presente en todas las sociedades y que consiste en la suma de formas de conducta social y ritual aprendidas y transmitidas de una generación a otra, con un significado colectivo porque son reconocidas y aceptadas por una comunidad que las poseen y transmiten.

Es muy común entre los teóricos, que a la tradición se le otorgue el fundamento histórico de reserva testimonial de varias generaciones, como documentación del pasado, tal como lo hace Marulanda (1984) cuando asienta a la tradición como "la síntesis de los conocimientos que vienen del pasado" (p. 19). Sin embargo, existen diversos autores que han invertido el planteamiento del concepto y no reflexionan sobre cómo el pasado se 'refleja' en el presente, sino que plantean la reflexión acerca de cómo el presente interpreta y construye el pasado.

Hobsbawn (2001) es precisamente uno de esos autores que asume este último planteamiento y que propone a ciertas tradiciones como una forma de organización política y cultural que confiere 'raíces profundas' para convertir valores relativos y contingentes en verdades absolutas, universales y atemporales y las llama tradiciones inventadas.

Lo que hace Hobsbawn (2001) es poner en tela de juicio la autenticidad de ciertas prácticas rodeadas por el halo de la tradición, desvirtuando la objetividad de un pasado y relacionándolo más con el resultado de un proceso de interpretación al que se le atribuye un significado en el presente. Es decir, que considera a la tradición como una construcción social que se fabrica desde el presente hacia el pasado. O como dice Arévalo (2004) "el presente es el legado cultural en marcha, con significado social, que carga a la tradición de sentido. La tradición, de tal modo, más que padre es hija del presente" (p. 927).

Retomando a Arévalo, tradición es aquella parte de la cultura que se selecciona en el tiempo y que cumple una función de uso en el presente. Para su punto de vista, la tradición es una selección de la realidad social, que actualiza y renueva el pasado desde el presente. La tradición para este autor se modifica al compás de la sociedad y se mantiene vigente porque no se estanca en un conjunto de antigüedades o costumbres fósiles.

Es por eso importante subrayar que la tradición no debe considerarse eventualmente como una compilación o muestrario estático de testimonios textuales, culturales o religiosos, o destinarla a la oposición eterna de permanencia-preservación/cambio-ruptura sino como:

una acción comunicativa y contextualizadora, con el concurso de la cual los individuos y los grupos humanos integran algunos fragmentos de la dotación cultural de sus antepasados en su propio presente, a fin de hacerlo "visible" para ellos mismos y, en segundo movimiento, para estar en condiciones de poder transmitir su herencia religiosa, cultural y social a la posteridad. (Duch, 2010, p. 56)

RUBY

Lo que planteé anteriormente como intención primaria de revisión sobre los conceptos folclor y tradición me condujo como segunda instancia a indagar sobre la danza tradicional y la danza folclórica. Para eso recurrí a una serie de documentos disponibles de investigadores colombianos, y en el transcurso de la indagación conté con la suerte de asistir a algunos conversatorios donde dichos autores expusieron sus planteamientos.

NARRADOR

Como se anota, cuando la danza se estudia, clasifica, compila y describe de manera detallada con sus tipos y diversificaciones, conlleva a lo que Parra (1995) se refiere como investigaciones que son "el resultado de laboriosas encuestas, búsquedas, confrontaciones y finalmente interpretaciones, trabajo

que culmina en la puesta en papel de voces que recuerdan un hecho dancístico sucedido hace tiempo, una recuperación de un evento fugaz" (p. 26).

Como respuesta a un sinnúmero de dudas que siempre han inquietado a los estudiantes de danza de la Universidad del Atlántico y de la comunidad académica en general, y con el propósito de generar un espacio de reflexión y diálogo entre diversos referentes locales y nacionales y los miembros de la comunidad del Programa, en el año 2020 se realizó la ponencia *Diálogos Entre Tradición, Modernidad y Contemporaneidad en Danza* en el marco del *III Encuentro de Pensamiento, Danza e Identidad* que se celebra anualmente en dicha institución y que en aquella oportunidad fue oficiada de manera virtual, conforme a los protocolos de distanciamiento social. La ponencia contó con la participación de los maestros Julián Albarracín, Wilfran Barrios, Daniel Fetecua y Bellaluz Gutiérrez y con la maestra Mónica Lindo en el rol de moderadora.

En dicho escenario virtual el investigador Wilfran Barrios (2020), con respecto a su quehacer danzario y su concepción sobre la danza tradicional y la danza folclórica, menciona que ha estado siempre en una constante encrucijada al intentar definir ambos conceptos. Afirma que, erróneamente, son dos términos que suelen confundirse y tomarse por sinónimos pero que, a partir de

indagaciones personales y de la mano de su proceso investigativo, ha llegado a considerar al folclor como elemento significativo albergado dentro de ese otro gran concepto que es la tradición, considerando a esta última como un universo de manifestaciones vivas y dinámicas, que no se estancan en un pasado, sino que hacen parte de la cotidianidad y 'viajan' en el tiempo. Para Barrios, la danza folclórica es un subgénero de la danza tradicional.

Por su parte Julián Albarracín (2020), director artístico del colectivo Orkeseos, en oposición a Barrios, planta un distanciamiento con el concepto anglicista de folclor, capaz de exponer una diferenciación bajo una enunciación que jerarquiza saberes mayores sobre saberes menores y con el que no se siente identificado. Y, en concordancia con lo anterior, fija un distanciamiento entre danza folclórica y danza tradicional.

Durante el conversatorio, Albarracín (2020) contextualiza que la tradición en el escenario de Latinoamérica, entendida y vista como un ejercicio de transmisión, no ha sido sistematizada pertinentemente, dando cabida a una constante transformación de las prácticas culturales vivas y vigentes que hacen parte de ella, y que por ende no puede ser concebida en términos de evolución sino de cambios constantes generados a partir de sus portadores.

Él continúa con el tema destacando la relación del portador, del 'cultor' (el que cuida) de saberes, y las prácticas que se mantienen vigentes en los territorios y que, para el caso particular de la danza, inciden en los cuerpos individuales y colectivos que van construyendo una identidad. Bajo esta perspectiva, el director resalta la importancia de la apropiación de los términos tradición y folclor en relación a la danza, inmersos, por un lado, en una comunidad académica que requiere una validación y comprobación constante del conocimiento o saber frente a aquella comunidad viva de los territorios que busca la construcción de una identidad propia. Por último, resume y acuña la tradición como un ejercicio vivo y cuidado por sus portadores y al folclor como un ejercicio que aparece bajo una perspectiva académica en relación a los saberes populares.

Esta charla con distintos investigadores académicos se relaciona con lo que Ana Vargas Nuñez (2016) sostiene, a partir de inquietudes frente al tránsito de la danza en la ciudad de Bogotá en particular, cuando afirma abiertamente que el gremio de la danza tradicional considera los conceptos de tradición y folclor como sinónimos, o bien contempla lo tradicional como parte de lo folclórico y asimismo señala a autores que diferencian los dos términos.

Esta autora hace una revisión de la diferencia entre folclor y tradición, a partir de dos miradas: desde los/as directores/as del "gremio" de la danza tradicional en Bogotá y la visión académica/letrada. Recurre a los directores José Ignacio Toledo (2014) y Hanz Plata (2012), quienes afirman que tradición es un concepto más amplio que folclor y relacionan este último con unos cánones específicos que se han establecido y que se han ido asociando a este concepto en Colombia. Mientras que en el ámbito académico recurre a Juan José Prat cuando afirma que:

todo folklore es tradicional, pero no todo lo tradicional es folklore, ya que existen tradiciones cultísimas o elitistas, que desde luego no pertenecen de lleno al ámbito de lo folklórico; piénsese por ejemplo en la tradición académica de un acto de inauguración de curso en una universidad, o en los protocolos militares o el que sigue la aristocracia en sus cenas. (Prat, 2006, p. 238).

Vargas (2016) continúa expresando que existe un proceso de museificación de la danza tradicional colombiana cuando se le convierte en un 'objeto' de museo que no se debe modificar en aras de ser conservada, y de esta forma se niegan las relaciones que se crean con el entorno y las dinámicas de transformación propias de cada cultura.

En relación con todo lo señalado anteriormente, es muy interesante comprobar que aún existan unas marcadas semejanzas entre la posición que tienen los investigadores de éstos últimos tiempos a la que tenían hace cientos de años antes con respecto a la condición de que mantener fielmente los códigos de las danzas es una manera de conservar su memoria y por lo tanto de mantenerlas vivas.

Llegamos entonces al concepto de las danzas tradicionales y las danzas folclóricas. Al respecto, diferentes autores han planteado categorizaciones para dar un orden coherente a estas manifestaciones dancísticas presentes en las comunidades del territorio colombiano. En diferentes compendios y compilaciones se ha escrito sobre las formas espaciales y planimétricas, los tiempos musicales y aspectos estéticos como el vestuario y los accesorios. Y así, como han evolucionado los conceptos de tradición y folclor, así mismo ha variado lo que se concibe como danzas tradicionales y danzas folclóricas.

NARRADOR

El Plan Nacional de Danza (2009) del país, considera como danza folclórica al género que "recoge la expresión dancística de las comunidades de una región particular en donde la danza es parte viva de la tradición" (p. 53). No son escenificadas para un público ni llevadas a cabo por profesionales, sino que su

ejecución está sujeta a hechos cotidianos y a celebraciones que sirven como vínculo entre los miembros de la comunidad. Esta caracterización propone su configuración en tres modalidades que son la danza tradicional, la danza de proyección y el ballet folclórico.

RUBY

Vemos entonces cómo uno de los referentes institucionales de la danza más importante del país, propone un marco conceptual en el que la danza tradicional queda embebida como una modalidad dentro de un género mayor que es la danza folclórica.

Por su parte Maldonado (2019), en su libro *La danza folclórica en Antioquia. Obra de Arte para la escena*, propone una clasificación de las danzas tradicionales como se ve a continuación:

Danza tradicional original o autóctona: aquella realizada por sus creadores (abuelos de una comunidad específica) y pares generacionales cuya manifestación adopta la corporalidad propia de sus intérpretes y se va impregnando en sus comunidades de influencia, quienes la adoptan para sí.

Danza tradicional heredada: manifestación artística que generacionalmente se conserva en familias o comunidades

donde nace la misma, con patrones característicos y fieles al legado pero que, sin embargo, varían de las formas originales, debido a las transformaciones del contexto e influencia de la modernidad en los pobladores que la practican.

Danza tradicional regional: manifestación dancística practicada por los moradores de las regiones donde fue creada, conservando rasgos característicos de la original, en contextos similares, por gente típica, pero no necesariamente en el lugar específico que la originó.

Danza tradicional nacional: manifestación dancística practicada por los habitantes del país que la originó en contextos similares o no, pero con la intención de la danza original.

Danza Tradicional codificada: es la manifestación dancística surgida de la expresión original, la cual ha sido codificada con pasos, figuras, vestuarios y planimetrías que se vuelve parte de la cultura que adopta la comunidad con el paso del tiempo, hecha por los herederos o gente de la región, en busca de sistematizar el legado, recrearlo, exhibirlo, representarlo o reinterpretarlo, pero considerando a intención de la misma, siendo proyectada por lo general en los mismos contextos donde fue creada, con

secuencias repetitivas cuyo carácter puede ser vivencial o no. (Maldonado, 2019, pp. 44-45)

Maldonado aclara que, a pesar de adquirir códigos básicos, la danza tradicional en ninguna circunstancia ha sido pensada para ser llevada a cabo en un escenario, sino que dichos códigos funcionan con un carácter ritual y que su desarrollo demanda de momentos que simbolicen su intención y que están implícitos a la hora de vivenciarla en los contextos sociales.

NARRADOR

Y esto concuerda con lo que menciona Tahua Garcés (2017), quien incluso hace una distinción entre las danzas tradicionales ceremoniales o rituales, que se caracterizan por estar cerradas al público profano y que no se inscriben en la dimensión de circulación, y las danzas tradicionales (populares) comprendidas como "la expresión dancística de una determinada región, cuya ejecución se da en ciertas celebraciones pactadas por la comunidad" (p. 10).

Tahua continúa señalando que estas danzas tradicionales populares, conservaron ciertas características concernientes a la forma como las planimetrías y otros elementos sub-simbólicos, pero que durante su tránsito hacia la urbe en algún momento abandonaron "el espíritu que anima su quehacer, o el contenido y sentido como modo de renovarse y recrearse" (p. 10), y plantea

que es aquí donde eventualmente obtuvieron el título de danzas folclóricas.

RUBY

Eso quiere decir que, Tahua (2017), concibe de manera diferente a la danza tradicional y a la danza folclórica, y propone que esta última solo se configura sobre una base de forma, una representación deshabitada que carece del espíritu que le da sentido a su vivencia. El autor, por tanto, considera que han sido varias las controversias y los debates planteados por los mismos agentes del sector, los que han dispuesto como danza tradicional a las producciones de danzas folclóricas.

Ana Karina García (2012), en una crítica que hace en torno a la danza folclórica y exponiendo el panorama de su tránsito, propone que este género sea observado bajo la dimensión y el contexto en el que fue construido. Donde investigadores en el pasado, a partir de sus interpretaciones y bajo un quehacer coleccionista, fijaron sus parámetros, dándola a conocer como las danzas que "mantienen los 'rasgos auténticos' de las manifestaciones danzarias tradicionales, las cuales preservan la 'pureza' y que no se pueden transformar, pues fueron concebidas dentro de los 'valores propios' de cada región" (p. 20). Argumentos que se han apropiado, reproducido y permanecen

vigentes en la raíz de las composiciones coreográficas de los grupos que se desarrollan en este género danzario.

Por tanto, García reconoce como danza folclórica al:

Género dancístico que incluye aquellas interpretaciones y propuestas que parten de las culturas populares tradicionales, y en su ejercicio desarrollan prácticas y constructos pensados para espacios, tiempos estructuras y códigos determinados para la escena con un objetivo expositor, con proyecciones danzarias academizadas y clasificadas ... que impulsan, a su vez, grupos de danzas especializados en este tipo de prácticas, estableciendo repertorios y obras que son producidas y circuladas. (pp. 132-133)

NARRADOR

Para Plata (2012) la recreación sistemática por parte de los diferentes grupos, ballets y compañías de danza que buscan en la danza folclórica una opción expresiva, lo hacen sin soportes de una fuente y sin analizar qué ha motivado las formas de ejecución ancestrales o raizales.

Asimismo, este autor considera a la danza tradicional como un registro cinético y tangible, una escritura viva, que "refleja la humanidad de una determinada época, con un conjunto de

'gestus' que construyen un lenguaje propio, que emerge de contextos reales y que deja percibir de manera clara el recorrido histórico de las comunidades" (Plata, 2010, p. 97). De la misma manera, el autor sostiene que la expresión evoluciona para establecer rutas identitarias heredadas de cuerpos ancestrales, desde muchos modos creativos en escenarios siempre cambiantes.

Tahua (2017) comparte esta última consideración al decir que la danza tradicional "sigue un camino de transformación de acuerdo a la naturaleza misma de la tradición ... sus códigos corporales y diseños en el espacio poseen la condición y cualidad de flexibilidad de composición en el espacio-tiempo" (p. 18), afirmando que la tradición viaja, es transhistórica y, por tanto, contemporánea.

RUBY

Ambos autores conciben a la danza tradicional como un ejercicio vivo de transmisión constante, que se transforma. En consonancia con lo anterior, comparto y asumo la posición de los autores cuando resaltan la importancia de comprender las danzas tradicionales como fuentes primarias que conceden la oportunidad de la vivencia de un cuerpo contemporáneo.

Plata (2012) reflexiona en torno a la presencia de la danza tradicional en el contexto urbano y reclama una revisión de la

influencia social y mediática que reciben los cuerpos que habitan estos contextos y que alcanzan a permearla y proyectarla.

El recorrido del artista en estos tiempos de cambios acelerados involucra la apertura a nuevas formas de creación, a combinaciones de lenguajes y técnicas, a la articulación de las diferentes manifestaciones artísticas y el encuentro con las nuevas tecnologías informáticas, que se traducen en un variado número de opciones estéticas para sus prácticas artísticas. Todas estas alternativas creativas componen la realidad del artista contemporáneo.

Para cerrar este apartado, hago una breve descripción mencionando los aspectos generales de los términos involucrados en torno a estas creaciones que aparecen como modalidades o subgéneros del videoarte: el videoclip y la videodanza (danza para la pantalla). Mi propósito es, simplemente, ofrecer una visión global al enunciar los aspectos más útiles para la definición de los conceptos y prescindo de un numeroso material que, aunque relevante, es extenso y su desglose constituiría por sí solo el cuerpo de un trabajo completamente exclusivo.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Para la autora es importante mencionar las características más significativas del género resultado de una hibridación entre televisión, arte tradicional musical y vanguardia artística como

el videoarte, el pop-art y el arte conceptual: el videoclip, teniendo en cuenta la pertinencia de éste para la realización y resultado de este trabajo de grado *Fui Tuya de Corazón y Pensamiento*.

VIDEOCLIP

Si se remiten a la literatura van a encontrar que yo, como concepto, he atravesado por innumerables definiciones, categorizaciones y análisis. Sin embargo, les puedo hacer un resumen y enunciar algunos de esos rasgos que me identifican.

Mi naturaleza puede ser ecléctica, puedo surgir de una miscelánea de múltiples formatos, o ser un híbrido del cine experimental y de vanguardia, de películas de dibujos animados, de la tradición del cine musical, del cómic y de la danza (Sedeño, 2003)

Para caracterizarme y categorizarme, diversos autores han acudido a conceptos como intertextualidad (paratexto, hipotexto *musical*, hipertexto *visual*), sinestesia audiovisual, armonía y contrapunto (Roncallo y Uribe-Jongbloed, 2017, p.81).

Levin (2002) es uno de aquellos autores que propone definir el concepto de una manera completa y elaborada, intentando dar respuesta a todos los aspectos implícitos que tengo como videoclip:

El videoclip musical es una combinación *audioverboiconocinética* nacida de una amalgama del comercialismo, televisión y cine, con el propósito de exponer públicamente un artista o canción filmada o grabada de aproximadamente tres o cuatro minutos de duración -o dependiendo de la canción o pieza musical- cuya estructura puede ser expresada de la siguiente manera: dramática o narrativa, musical o performance, o mixta. (Sedeño, 2003, p. 104).

Eso quiere decir que, aunque surjo en un principio como instrumento predominantemente promocional de un bien de consumo inmaterial como la música, que me sujeta a unos fines comerciales muy determinados, asimismo, también me convierto en una forma breve de comunicación audiovisual; un relato audiovisual 'hipermoderno' que da cabida a la experimentación y expresividad, convirtiéndome en una forma más del arte contemporáneo, tal y como lo ha denominado el teórico francés Lipovetsky (2009).

NARRADOR (VOZ EN OFF)

La autora de este trabajo de grado, ha entendido que aquella hipertextualidad a la que ciertos autores hacen referencia

(Genette,1989), describe al hipotexto como un texto que se puede identificar como la fuente principal de significado (en este caso un hipotexto musical se refiere a la canción) de un segundo texto (el hipertexto visual). Lo que sugiere que un video puede que no hable en absoluto de la canción que ilustra, pero no podría existir sin ella, es una sinestesia entre imagen y sonido.

VIDEOCLIP

Leguizamón (2001) me ha clasificado de una manera sistemática con base en la forma y el contenido que conservo. Puedo reunir formas de actuación o conciertos en vivo en el llamado videoclip performance que es aquel que se centra en la actuación del grupo musical; puedo funcionar como experimentación estética en el videoclip conceptual, llamado también no narrativo por Roncallo y Uribe-Jongbloed (2007), en los que prevalece la imagen sobre el sentido, con enfoques en la poesía, en la lírica de las imágenes o en la representación audiovisual; también puedo generar historias ficcionales como lo hace el videoclip narrativo, o incluso, puedo llegar a ser un híbrido de al menos dos categorías en el que pueden intervenir la yuxtaposición, la divagación, la coincidencia y la complementariedad.

NARRADOR

Históricamente, las artes han coexistido, mezclándose y complementándose entre sí dándole paso a distintas corrientes y

referentes. La videodanza es un ejemplo de hibridación artística que se vale de la alianza del lenguaje de la danza y el lenguaje cinematográfico como recursos expresivos. Y como híbrido que transita sobre las fronteras de las disciplinas artísticas, ha sido complejo definirla o clasificarla y pueden referirse a ella como género, subgénero o forma expresiva.

VIDEODANZA

Existe una gran variedad de nombres que me designan, si bien el más reconocido es videodanza, con las variantes video-danza y video danza; es común encontrarme como danza para la pantalla (de la versión en inglés, *screendance*), danza para la cámara, cine-danza, coreocine o videoperformance.

Rodrigo Alonso, en un intento por abordar la naturaleza de mi concepto se cuestiona lo siguiente

¿Qué otra cosa podría ser la videodanza sino un encuentro casual, producto del curioso vínculo entre uno de los medios de expresión más antiguos del hombre y uno de los más contemporáneos, insospechado resultado de la puesta en común de un medio encarnado en la materialidad del cuerpo con un medio descorporeizado, abstracto, casi inhumano? (Alonso, 1995)

NARRADOR

La videodanza se ha expuesto como un espacio que da cabida a la experimentación artística y es difícil resolver dónde se asientan sus límites. Sin embargo, lejos de querer limitarla o encasillarla, mas con el fin de hallarle lugar en el arte contemporáneo, distintos autores han propuesto ciertas características que envuelven a la videodanza. Monroy y González (2009) hacen una revisión de los elementos formales determinantes en las líneas curatoriales para la inclusión o exclusión de piezas de videodanza en festivales latinoamericanos:

El cuerpo en movimiento y su mediación tecnológica, ya sea cualquier tipo de dispositivo de captura, o aquellos cuerpos virtuales que no existen más que en su conformación tecnológica. El encuentro entre el lenguaje corporal y audiovisual y su vinculación para crear una nueva sintaxis. El elemento coreográfico, ya sea exclusivamente en la cámara o en la reelaboración por parte de la edición y la coreografía construida especialmente para la cámara. (Monroy y González, 2011, pp. 65-66)

Gómez (2018) con el fin de facilitar la comprensión del concepto realiza una revisión exhaustiva y menciona algunas características que, hace la salvedad, no son imprescindibles, pero son recurrentes para la práctica artística.

Pérdida de la frontalidad, donde la cámara, que dirige la mirada del espectador, no está sujeta a un punto de vista único, sino que se puede moverse por la escena, acercarse, alejarse, situarse encima del bailarín, detrás o a su lado.

Es un producto no perecedero y no se puede compararse con la grabación de una representación con finalidad documental, que sólo es un reflejo de lo que fue arte porque la videodanza es arte en sí misma, con entidad y sentido propios.

Se ubica en espacios no convencionales y es accesible a un nuevo público y mayor número de personas.

La autora continúa enunciando unos elementos mucho más básicos y que presentan en la mayoría de videodanzas:

El cuerpo y su movimiento son el centro, el punto focal. Lo que se crea y cuenta con el cuerpo, captado y mediado por la cámara y la edición, es lo que da sentido a esta práctica artística.

Cámara (en movimiento) y pantalla. La pantalla como espacio coreográfico, como lugar de exploración de la danza. Es el medio por el que se va a exhibir, contemplar, apreciar la videodanza, y todo el proceso previo se desarrolla de acuerdo a dicha peculiaridad, sabiendo que ese es su final.

Movimiento en el montaje. La videodanza se presenta como un espacio ideal para la investigación de la relación entre coreografía y edición audiovisual y sus posibilidades. El montaje es una etapa fundamental, si bien se trabaja con los fragmentos de la coreografía del bailarín captados por una cámara, a su vez, coreografiada, es en la edición donde se define la coreografía final, la única que va a llegar al espectador.

Tiempo y espacio. En la videodanza el tiempo se altera y se deshace para formar uno nuevo. Las técnicas audiovisuales permiten cambiar la velocidad en la ejecución de un paso, eliminar una parte de un movimiento o el nexo entre dos figuras, repetir un gesto, reordenar los pasos o reproducirlos a la inversa. El tiempo de la danza se desestructura y cambia de posición hasta convertirse en el tiempo del video.

RUBY

Entonces las características que rodean a la videodanza recorren varios caminos que se integran, el camino del encuentro del video con el arte y el camino del encuentro del movimiento del cuerpo y el espacio escenográfico con los medios tecnológicos que desembocan en obras enmarcadas con distintas narrativas y

géneros. Obras que capturan y transforman la danza y el video, el movimiento, la luz, la forma, el sonido y el tiempo.

Así que se considera videodanza sólo a aquellas obras cuyas coreografías son elaboradas exclusivamente para el lente de una cámara y que son apreciadas únicamente a través de la pantalla. La videodanza es el espacio donde coexisten el lenguaje audiovisual y el lenguaje dancístico sin que ninguno tenga prioridad sobre el otro.

NARRADOR

Fui Tuya de Corazón y Pensamiento se deriva del encuentro entre el arte escénico danzario y el lenguaje y tecnologías de la imagen sobre el soporte de video. Este cruce se fundamenta en el tránsito de la puesta en escena del teatro a la pantalla. La autora aborda la exploración del lenguaje danzario desde la danza tradicional de un cuerpo contemporáneo en movimiento, que se desplaza al espacio audiovisual donde se expanden las posibilidades expresivas de una danza que sólo es posible en la pantalla y que dan como resultado a esta pieza de danza.

PRODUCCIÓN

INT. GARAJE. MEDIODÍA

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Lo que estás a punto de ver es un acercamiento a lo que puede llamarse la ruta, procedimiento o modo de hacer que la autora escogió para materializar la creación de la pieza audiovisual de danza. En otras palabras, es la metodología. En este trabajo alude a los procesos de investigación creación en artes que, como dice Borgdorf (2010), tienen por meta producir conocimiento que puede ser mostrado y articulado por medios de la experimentación e interpretación, y que se distribuye entre el objeto artístico y el proceso creativo.

La autora de este trabajo de grado asume la misma postura que tiene Tambutti (2020) cuando vincula el término Investigación Creación en Artes a la categoría aceptada por el AHRC (Arts and Humanities Research Council) y que es la más utilizada para denotar el tipo de investigación 'centrada en la práctica'. Práctica que no se refiere al producto artístico final sino "al proceso que llevó a su concreción, es decir, el recorrido que el creador transita en el proceso de configuración del objeto que finalmente se da a la expectación" (p. 81).

RUBY

Para que tengas un amplio panorama y con el ánimo de que entiendas el desglose de este proceso, lo dividí en varias fases a las que llamo 'Platós de rodaje'⁶ haciendo una alegoría y en representación a los distintos momentos por los que anduve y que, sólo después de analizar cada decisión consciente o inconsciente, luego de atar cabos, desarmar y volver a unir eslabones, me ayudaron a comprender mi particular 'modo de hacer' mientras 'iba haciendo', y el desorden organizado que entrañó darle vida a *Fui tuya de corazón y pensamiento*.

De acuerdo con esto, organicé 3 platós que albergan los distintos momentos de la creación, algunos ocurrieron de manera simultánea y otros consecuentes a los iniciales.

Plató 1: El nacimiento de la historia de Luciana

NARRADOR (VOZ EN OFF)

En una tarde calurosa del caribe colombiano, en un aula de clase, apareció escrito por primera vez en un papel el nombre de Luciana. Ella nació como resultado de un ejercicio de clases que consistía en crear una historia que sirviera de argumento para una posterior puesta en escena. Los elementos desencadenantes

⁶ El plató de rodaje en el lenguaje audiovisual se refiere al escenario o recinto de un estudio cinematográfico o programa de televisión o al espacio físico donde tiene lugar lo que ve el espectador.

fueron varias fotografías que se llevaron para el ejercicio y que mostraban, varios paisajes ribereños, un atardecer y una pareja bailando, entre otros elementos.

RUBY

Me enamoré de la historia aunque iniciara solo como un ejercicio, me apasioné con lo que pudiera transmitir a través de ella y trabajé para empezar a darle vida. Organicé el argumento en un primer guion literario (Tabla 1), que fue ajustado y organizado en un guion narrativo compuesto por cinco escenas, y que posteriormente se convertiría en la estructura creativa y productiva que orientó el recorrido de la puesta en escena y del montaje audiovisual.

Realicé una búsqueda exhaustiva de las canciones que fueran en armonía con el sentimiento y la narrativa del relato y que, además, estuviesen acordes a las temáticas que en ese momento se estaban trabajando en el *Laboratorio de investigación creación II*. Asimismo, las letras de las canciones iban amarradas con el contenido de la historia, tenían la capacidad de ir hilando por sí mismas las escenas, convirtiéndose así en un elemento dramático indispensable para la propuesta. Fue así como elegí ritmos y melodías de la costa caribe y del pacífico colombiano para dar vida a la historia de Luciana.

Tabla 1 *Primer Guion Literario de Fui Tuya de corazón y Pensamiento realizado en el mes de octubre del año 2019*

LUCIANA DE MIS AMORES

Luciana esperaba cada tarde que el sol cayera para seguir sus impulsos y dejarse enamorar de aquél moreno que decía llamarse Andrés, un joven proveniente del bajo Guapi, de brazos fuertes y de sonrisa encantadora. Hacía varias semanas que tenían el muelle como sitio de encuentro. Lugar del que brotaban mezclas de aromas dulces y salados, que iban y venían, como las olas del mar gris que les servía de testigo de sus amores. Las horas pasaban y Luciana no se percataba de ello, por andar perdida entre los ojos cafés de Andrés, cafés como la misma tierra mojada que pisaban sus pies descalzos.

Aunque ya casi caía la noche, el viento seguía cálido y traía consigo sonidos de tambores. La piel de los dos enamorados aun brillaba con el tenue resplandor del sol que se iba escondiendo. El sudor los empapaba y se escurría, casi a chorros, río abajo de sus cuerpos. Se movían y bailaban, bailaban y se movían, el son del tambor los hacía vibrar. Su música era suave, pero con la fuerza suficiente para que las ansias de sus cuerpos gritaran cercanía y la sangre de sus venas quisiera desbordarse. Los movimientos fueron tornándose jadeantes, afanosos y frenéticos. Para Luciana no parecía existir algo más a su alrededor. Aprovechaba cada instante de su tiempo con Andrés porque él solía viajar constantemente y ausentarse por varios meses.

Hoy Luciana está sentada en el puerto, viendo cómo se va perdiendo el barco en el horizonte. Sus manos las esconde entre

sus piernas, empuñando el pañuelo blanco que Andrés le regaló. Con lágrimas inundando sus profundos ojos miel, vienen a su mente pensamientos de esperanza, su amor por él le da fortaleza, lo esperará.

Los días transcurren, la cotidianidad de Luciana parece no haber sufrido ningún cambio. En el restaurante de sus padres viene y va de mesa en mesa, siempre con una sonrisa en sus labios. Ninguno de los presentes se atrevería a pensar que Luciana sufre. Pero lo que hay dentro de ella es todo, menos gozo. La esperanza se ha ido transformando en duda. A oídos de Luciana llegaron lamentables noticias. Algunos vieron, o por lo menos así le cuentan, que Andrés su enamorado, al mismo tiempo que vivía su idilio, cortejaba en el pueblo a otra muchachita. Una muchachita de ojos verdes. Verdes como la bilis que se revolvía dentro de Luciana al imaginárselos besándose. La situación no mejoraba. Luciana no había recibido ninguna carta desde la partida de Andrés hacía ya seis meses. Ella, por su parte, continuaba escribiéndole muy sagradamente cada semana. En cada carta siempre solía firmar: tuya de corazón y pensamiento. Sin embargo, en las últimas cartas sólo firmaba con su nombre: Luciana. Esperando que ese cambio, despertara inquietudes en Andrés. Pero, ¿acaso sí leía sus cartas? ¿Seguiría queriéndola como alguna vez le dijo en el oído esa tarde de mayo? ¿Fueron todas mentiras? ¿Por qué las dudas si tanto se amaban?

Luciana había perdido a su mejor amiga, Miranda, hacía dos años. Una extraña enfermedad se la llevó. Miranda ya no estaba para escuchar sus tragedias. Ante tanta desesperación y angustia tenía que escupir todo lo que la estaba embargando o

si no, sentía que iba a explotar. Quien estuvo ahí para salvarla de ese mar de sentimientos encontrados era Germán. Germán era el mejor amigo de Andrés, Luciana lo conocía desde hace muchos años y lo apreciaba muchísimo. Germán era de esas personas que venían a confirmarle esas malas noticias: "Yo estaba ahí y los veía besarse". Fueron las palabras que entraron por los oídos de Luciana y que siguieron un sendero directo a alojarse en su corazón. Germán no tenía por qué mentir, era el mejor amigo de su enamorado.

Fueron pasando los días y Luciana pensaba cada vez menos en Andrés. No quería dedicarle ningún pensamiento. Pero en quien sí pensaba era en Germán. Él, con sus bromas, sus juegos, sus tardes de caminatas fueron alegrando el corazón ensombrecido por ira y celos de Luciana. Ella lo dejó entrar en su alma y parecía que de ahí no se iba a marchar.

Por último, pero no menos importante, logré encontrarle un título a la historia: *Tuya de corazón y pensamiento*. El nombre retumbaba en mi cabeza y traía recuerdos de cuando solía escribir a mi enamorado (que en ese momento vivía lejos de mi ciudad) y firmar al final con esa misma frase.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

En sus inicios, en ese primer momento de escritura, la autora llegó a imaginar que la propuesta debía sumergir al espectador en la 'realidad' que transitaban los personajes de la obra (Luciana, Andrés), quería hacer uso de aromas (coco,

perfumes), sonidos (del mar) y evocar espacios geográficos que serían proyectados en el fondo de un escenario, así como el uso de elementos escenográficos (canao, tronco, taburete, etc.) que entrarían para dar más vida al espacio creado.

La obra se valía del uso de los colores y acentuaba su impacto en la misma percepción del espectador. Cada escena manejaba una paleta de colores específica (en fondo de escenario, vestuario e iluminación). Los colores, en cada cultura, tienen diferentes interpretaciones y significados e influyen de manera asombrosa en el estado de ánimo. Nuestro cerebro es capaz de asociar y procesar formas y colores en nuestra memoria. De esta manera, el uso del color se constituía en un elemento más para la escena, dotado de sentido y significado.

Dicho así, *Tuya de corazón y pensamiento* iniciaba con un atardecer naranja y rojo (asociado con el amor, la pasión y la lujuria), testigo del idilio que vivían Luciana y Andrés; continuaba con un ocaso rosado y púrpura (por la tristeza y partida de su enamorado) y la protagonista vestida de un verde esperanza. Pasando por azules, cafés y amarillos. El color pretendía reflejar los distintos estados mentales por los que pasaba su personaje principal.

Plató 2: Lo que con Tinta se Escribió, con el Cuerpo se Dibujó

RUBY

Y hasta ahí se había gestado *Tuya de corazón y pensamiento*. Ya todo estaba en el papel. En el papel. En el papel... Y ahora ¿cómo le daba vida? Corrían los meses del año 2020, un año que marcó a toda la humanidad, un año donde los abrazos eran tóxicos, donde las sillas de los teatros, sus puertas y pasillos estaban cerrados. Y fue justamente la época donde Luciana tenía que pasar de ser solamente letras en un papel a ser sudor y lágrimas en un cuerpo en movimiento.

Las sensaciones que habían sido consideradas en un primer momento, se vieron limitadas por las condiciones que prescribía el confinamiento e implicaba que la pieza de danza solo pudiera ser transmitida a través de un video. Relegaba la reacción de los espectadores a sólo el impacto visual/auditivo que dicha reproducción pudiera causar, lo que me orientó a otro modo de registro que un sencillo video en plano general de las secuencias de movimientos que contuviera cada trabajo planteado.

El replanteamiento de las escenas y prescindir de espacios y elementos, como por ejemplo el fondo del escenario, me condujo a recurrir a otros modos de conseguir que el espectador ubicara y percibiera el sentido inicial de la obra. A partir de este cambio

de enfoque, Luciana y sus sentimientos empiezan a tomar forma y a recorrer la piel y los músculos de quien escribe estas letras.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Hay que aclarar que, a estas alturas, los primeros pasos para las elaboraciones corporales de las escenas se vieron truncados por desmotivaciones personales de la autora. Las razones yacían en las distintas condiciones a las que había que renunciar. Por ejemplo, a trabajar en colectividad y en colaboración con otros artistas debido a que en todas las escenas de la propuesta se había proyectado la participación de un gran número de bailarines.

RUBY

¿Era realmente imprescindible la presencia de otros artistas en la propuesta? ¿Por qué recurrir a la colectividad? Considerar estos cuestionamientos fueron el detonante para que fuese más digerible la transición de pasar a trabajar con muchas personas a trabajar prácticamente sola.

La necesidad de replantear la propuesta y desarrollarla a manera de solo, me condujo a pasar por alto el trabajo en la primera escena y pausar su elaboración, para empezar a hacer improvisaciones corporales a partir de la segunda escena, llamada *Incertidumbre*. En ese momento mi estado de ánimo desmotivado sólo

concedía identificarme y fluir con los sentimientos involucrados en esa escena: dolor, nostalgia, desconfianza y resignación.

Así, el ejercicio partió de las memorias y los rastros de mi pasado con el fin de introducir una combinación de movimientos y/o gestos con un sentido, generados por unas condiciones donde mi cuerpo tuvo la oportunidad de conectarse con mis vivencias y emociones, permitiéndome afectar por lo percibido y trasponerlo a la obra. En estos momentos era muy importante la conexión de Ruby la directora/creadora con Ruby la intérprete.

En el desarrollo de esta escena fueron muy significativos los textos que surgieron a manera de reflexión, y que se escribieron inmediatamente después de estas improvisaciones preliminares. Éstos sirvieron también como detonantes y motivadores de la reconfiguración de los primeros movimientos, inspirando nuevas frases corporales. Era el cuerpo volcado al texto, y el texto vuelto a volcar al cuerpo.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Es precisamente, a partir de una de esas reflexiones, que la autora inicia instintivamente la elaboración de la quinta escena que toma por nombre *Corre morenita*, homónima de una tambora y que transcurre bajo la nueva versión musical, fruto de una colaboración de la cantaora Martina Camargo con Andrea Echeverry del grupo de rock colombiano 'Aterciopelados'. El tema principal

del escrito, que no se relacionaba en medida alguna con el argumento de la escena, fue el cuestionamiento que, como estudiantes de la asignatura, se tenía sobre el concepto de laboratorio, particularmente del laboratorio de danza folclórica.

El objetivo de las sesiones de laboratorio corporal envolvía un planteamiento constante de preguntas (pensamientos, dudas, percepciones, anotaciones, etc.) que surgían en el curso de los ejercicios y que posteriormente detonaron en resultados escénicos. Durante este proceso creativo la autora hizo uso constante de un par de instrumentos de recolección de datos, que sirvieron como fuente de almacenamiento de información visual y escrita.

Entre los instrumentos mencionados se encuentra la 'Bitácora de creación' de la autora, a la que Tambutti (2020) denomina también como 'Cuaderno del artista' el cual está conformado por "notas aisladas, borradores, bocetos, fragmentos de oraciones, dibujos, percepciones, sensaciones, relámpagos de intuición, dudas, experiencias subjetivas que suceden simultáneamente a la acción; refleja una búsqueda cambiante, dinámica, que se mueve al ritmo de los avances y retrocesos de los dispositivos escénicos". Tambutti (2020) resalta, además, que la estructura de la escritura de un cuaderno del artista no es formal, sino que su carácter discursivo puede incluir una variedad de registros

alternativos que son capaces de dar cuenta de un proceso que sucede sin una estructura preestablecida.

RUBY

De ahí puedo afirmar que, la bitácora me permitió registrar el proceso, me sirvió como un baúl de archivos (diario de pensamientos, sensaciones, dibujos, poemas, palabras no premeditadas, etc.) al que acudí como herramienta de documentación y que fue capaz de proporcionarme un amplio panorama del paso-a-paso de la creación de la pieza. Para que, en un momento posterior a la producción, dicha documentación fuera reunida y organizada con el fin de construir un texto final que diera cuenta de la articulación de los elementos creativos intrínsecos de la experiencia artística con los procesos sistemáticos de la investigación, y de esta manera otorgar una pertinencia y validez al conocimiento que adquirí en ella.

El registro escrito en la bitácora respondió, principalmente, a los siguientes interrogantes: ¿Qué hice? ¿Cómo lo hice? ¿Qué sentí? ¿Qué me pregunto ahora? ¿Qué disfruté? ¿Qué me pareció difícil? Así como también hizo referencia a los distintos elementos externos (objetos, sonoridades, escenarios) que se fueron introduciendo en el proceso.

A la bitácora volví una y otra vez (incluso en estos momentos en que escribo estas líneas permanece a mi lado). La

bitácora se construye entonces para ser releída, interpretada y analizada; convirtiéndose en un gran álbum de material artístico en bruto que, junto con el registro audiovisual de las improvisaciones y los ensayos, conformó uno de los pilares del proceso de creación de la pieza.

El segundo instrumento de documentación fue el registro en video de las exploraciones corporales e improvisaciones que me permitió, en alguna medida, tomar el rol de observador/audiencia/receptor y descifrar las formas dibujadas por mi cuerpo y los modos en los que se mueve.

Es bastante claro que, en un primer momento de exploración mi cuerpo se remitió a los recuerdos y a momentos de la vida cotidiana que tomó como detonadores de imágenes corporales y a un progresivo encadenamiento de diversos conjuntos de movimientos. Sin embargo, existe un segundo momento que se derivó del registro en video y de un estudio detallado de esos movimientos propios que fueron surgiendo de la corporalidad de la intérprete y de la búsqueda de la conexión con el tema y el sentido propuesto por la directora.

El registro en video se convirtió entonces en otra herramienta que afianzó mi modo de aprehensión de movimientos y que facilitó la fijación de frases corporales que, al igual que en un discurso escrito que busca tener un sentido semántico, al

momento de ser enlazadas una tras otra o reconfiguradas en un orden distinto y a velocidades y energías diferentes, hasta cierto punto lograron la construcción de la pieza artística.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

En el transcurso de los laboratorios corporales existió también una sesión de experimentación con distintos elementos escenográficos, que incluyeron un banco de madera y un pañuelo, este último fue considerado desde un inicio de la creación por ser parte fundamental de la propuesta. Los resultados obtenidos condujeron a la elaboración de la cuarta escena llamada *Todo tú me duele*, homónima de la canción que la acompaña. El juego (refiriéndose a la exploración dinámica y visual) con los elementos, permitió alejarlos de su representación netamente funcional y transformarlos en nuevas imágenes simbólicas, a manera de metáforas, que fueron capaces de aliarse con el propósito escénico y la primera intención de comunicar una variedad de sentimientos de la intérprete con el espectador final.

RUBY

Lo mencionado anteriormente lo relaciono con Pashman (2017) cuando señala que, en la danza, hablar de forma es referirse tanto a la forma cambiante del cuerpo que baila como a las formas visibles que éste genera en el espacio. Y continúa diciendo que

la danza se distingue de las otras artes por el motivo de que al bailar encarna sus formas, "el público, que no es capaz de ver las emociones del bailarín, puede aprehender cuestiones invisibles a través de las formas que este genera" (en Medina, 2017, p. 31).

NARRADOR (VOZ EN OFF)

El ritmo de la canción utilizada en esta escena es un currulao, una danza que en su despliegue utiliza el pañuelo en su vestuario. La autora recurre intencionalmente a su uso, tomando como base los códigos corporales de dicha danza donde se suele agitar el pañuelo vigorosamente. De esta manera se articula elemento, argumento, intención y movimiento.

El panorama del proceso creativo trazó, hasta estos momentos, la búsqueda constante y la conexión de la creadora/intérprete derivada de la exploración de las formas representativas de la danza tradicional, que probablemente al principio evitaron alejarse del punto de partida inicial, pero que en cierta medida concedieron nuevas libertades que permitieron jugar y encontrar aquellas convergencias entre los códigos corporales de dichas danzas y el movimiento de un cuerpo que está inmerso en la contemporaneidad.

Plató 3: ¡Luces, Cámara, Danza!

RUBY

Llegamos a este tercer plató y es muy probable que te estés preguntando por la elaboración de la primera y tercera escena (llamadas *Al sonido del tambor* y *¡Llora gaita y llévate el tiempo!*, respectivamente). Pero, antes de continuar con ello, me gustaría que conocieras lo que expone Douglas Rosenberg (2000) respecto a la danza para la pantalla⁷ cuando dice que es

“la construcción literal de una coreografía que sólo vive cuando está producida en un film, video o tecnologías digitales y que ni la danza ni los medios para manifestarla están al servicio uno de otro, sino que son compañeros o colaboradores en la creación de una forma híbrida”
(Rosenberg, 2000, p. 280).

Lo que menciona Rosenberg (2000) es precisamente lo que sucede con la primera y tercera escena de la propuesta artística, porque, mientras que el resto de las escenas pudieran ser interpretadas y ejecutadas ‘en vivo’ en un teatro convencional (con riesgo a que se desdibuje en algún momento el sentido inicial de la obra), la primera y tercera escena sólo pueden ser apreciadas a través de la pantalla.

⁷ Traducido del término en inglés usado por Rosenberg (2000): “*The screendance is a literal construction of a choreography that lives only as it is rendered in either film, video or digital technologies. Neither the dance or the method of rendering are in service to each other, but are partners or collaborators in the creation of a hybrid form*”.

Y ahora que ya estaba listo el trabajo coreográfico con el cuerpo, seguí con el proceso de montar audiovisualmente las escenas: concretar las locaciones⁸, encuadrar el par de espacios que tuve disponible para integrarlos al resto de elementos (utilería, escenografía, iluminación) y grabar en video las distintas secuencias coreografiadas de cada escena.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

En este momento, fue indispensable para la autora, ahondar en conceptos propios del lenguaje audiovisual como, por ejemplo, encuadrar, que se le llama a la acción de seleccionar la parte de la imagen que capta el objetivo de la cámara y que importa a la expresión buscada por el ojo de quien lo realiza (Enzian, 2014). Al encuadre se le llama comúnmente plano y es el que permite, entre otras cosas, delimitar lo que el espectador puede observar de la acción realizada, enfatizar o mostrar detalles de las acciones y componer 'a gusto' del director la imagen.

RUBY

La elaboración de mi pieza involucró distintos planos (Figura 2) que respondían a una composición visual determinada. Decidí utilizar encuadres predominantemente frontales y fijos (con contadas excepciones) con pocos movimientos de la cámara con

⁸ Afortunadamente para aquellos momentos, el confinamiento pasó a ser selectivo con algunos permisos; lo que me permitió grabar en exteriores

el fin de resaltar el movimiento del cuerpo y su interacción con los elementos.

Figura 2 Fotogramas de *Fui Tuya de Corazón y Pensamiento* y el uso de los planos



Nota. Pardo, R. (2020). Fui Tuya de Corazón y Pensamiento [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=c36vy99HsK8>

La composición de cada imagen la traté a manera de cuadros, buscando la simetría, horizontales, luz y color que integraran todo el conjunto visual y que adoptaran la idea e intención dramática.

Esta fase correspondió a la integración de la búsqueda corporal, visual y plástica. El lenguaje corporal que se buscó y se exploró para la obra se trasladó al espacio de encuadre. Consideré en gran medida el uso del plano general pues me permitía dibujar formas y líneas con mi movimiento corporal, así como el registro de los recorridos por el espacio. Mientras que los primeros planos, incluso de partes del cuerpo que se volvieron superficie, los aproveché para que aparecieran aquellas sutilezas que no se perciben a una distancia lejana.

En este tercer momento de creación cobra importancia la edición de las escenas de la pieza audiovisual, porque es el momento donde conjugo el performance corporal, el diseño de la coreografía y las destrezas técnicas audiovisuales. Es el momento donde se recompone, reconfigura, e incluso se vuelve a coreografiar la obra.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Al sonido del tambor (escena 1) es la introducción del espectador a la historia del idilio de Luciana y, a falta de recursos que lo conectarían con la atmósfera pasional -como por ejemplo aromas evocadores de sensaciones- me permito jugar con el uso de la dimensión temporal, experimentando con la velocidad y orden de los movimientos, añadiendo reversas, desdoblaje y distorsión de la imagen; elementos que desafían las leyes físicas y que indudablemente serían imposibles de desplegar por un cuerpo 'limitado' en una actuación en vivo.

Para referirse a las nuevas 'capacidades' de este cuerpo-imagen, Rosenberg (2006) propone el término 'recorporalización' que en la danza para la pantalla (o videodanza, danzavideo) la describe como una re-construcción literal del cuerpo danzante a través de técnicas de pantalla; a veces una construcción de un cuerpo imposible, uno no afectado por la gravedad, sin restricciones temporales o aún muerto. (2006, p. 280)

Al sonido del tambor fue el único fragmento de la pieza audiovisual en el que existió la participación en escena de otra persona aparte de quien interpreta el papel de Luciana. La escena está configurada por la sucesión de cuadros de acciones físicas entre la intérprete y el acompañante que hace las veces de enamorado de la historia, acciones físicas que en un primer momento fueron ideadas en la mente de la autora y plasmadas en dibujos, imágenes que sugerían la relación pasional de los enamorados.

RUBY

La tercera escena jugó también con la edición. Con la intención de mostrar el paso del tiempo y la espera inútil de la enamorada, utilicé la ralentización y aceleración en distintas velocidades en la edición de video y transiciones como intérprete con distintos vestuarios.

El proceso de creación de *Fui tuya de corazón y pensamiento* implicó el replanteamiento de su elaboración, una reconfiguración que partió del traslado de su proyección en teatro hacia la producción como pieza audiovisual, la reducción de la participación de numerosos artistas a solo dos intérpretes, la oportunidad de poner en juego los lenguajes y las necesidades contemporáneas, espacios y vivencias de los creadores que vibran desde la danza tradicional, la redistribución del orden de

desarrollo de las escenas, redimensionar el lenguaje del movimiento a través del lente de la cámara y en su posterior edición.

POST-PRODUCCIÓN

INT. HABITACIÓN. TARDE

RUBY

La postproducción es la etapa de realización en cine o en video, durante la cual el material filmado se transforma en la película que posteriormente se presenta a la audiencia (Rabiger, 2005/2015). Es decir, en esta etapa el realizador se dispone a la tarea de organizar en una secuencia lógica y narrativa, las imágenes acordes al guion y en mi caso, se refiere al aparte que expone los resultados de mi proceso de investigación creación.

NARRADOR (VOZ EN OFF)

Fuentes Medrano (2012) propone cuatro posibilidades para crear y organizar una puesta en escena desde la dramaturgia de la danza: desde un tema específico, desde una intención que surge del azar, desde un coreógrafo o desde una obra literaria. (pp. 57-59)

Para la puesta en escena de *Fui tuya de corazón y pensamiento*, se realizaron varios tipos de textos, como se mencionó en el apartado de la metodología. A continuación, se detalla el texto que argumenta la pieza y que en cuyo contexto se desarrolla la idea narrativa.

Guion Narrativo de Tuya de Corazón y Pensamiento

Escena I

Luciana y Andrés se encuentran sentados sobre un tronco a la orilla de la playa; el muelle está a sus espaldas con los colores naranjas, rosados y violetas de un sol que está a punto de esconderse. A un lado una canoa abandonada. Como dos enamorados más, Luciana y Andrés conversan entre ellos, se cuentan secretos al oído, sonríen y se besan. Sus pies los entierran en la tierra mojada, y los frotan entre ellos. Necesitan el constante contacto mutuo, están ansiosos. Luciana toma un palito de la arena y en ella escribe: tuya de corazón y pensamiento.

En el fondo se escucha el rugido del mar y la fuerza de las olas, el repiquetear de un tambor que se escucha cada vez que sopla la brisa. Huele a coco y huele a sal.

Un grupo de personas perturba la soledad de los enamorados, traen música de sexteto, alegría y jolgorio que los va contagiando al instante. Hacen una ronda. Los enamorados bailan también al ritmo del sexteto, con sus cuerpos muy pegados y sudados. Se apartan un poco de la muchedumbre, siguen bailando con pasión.

Mientras bailan, Andrés nota lo sudada que está Luciana, saca su pañuelo e intenta secarla. Ella sonríe, se lo arrebató de

las manos y lo guarda entre su pecho. Toma a Andrés de la mano y se lo lleva al otro extremo.

Escena II

Se escucha un sonido de barco que zarpa. Luciana está otra vez en el muelle. Llega caminando, sola, en esta ocasión. La canoa ya no está. El tronco en todo un extremo del escenario hace ver el cielo más grande, el mar más lejos y a Luciana más pequeña. Pequeña y sola. Lloro sin consuelo mientras agarra en su mano el pañuelo que le regaló Andrés. Mira a su espalda el barco que se aleja, se escucha el sonido disminuyendo poco a poco. Es otra vez de tarde, una tarde entre púrpura y rosa. Luciana agarra el pañuelo y seca sus lágrimas con la mano para no ensuciarlo. Sonríe un poco. Con mirada de esperanza, aprieta contra su pecho el pañuelo.

Escena III

Luciana recorre las mesas del restaurante/pescadería de sus padres. Escucha con atención los pedidos de los clientes. Intenta sonreír, pero se nota su falsa alegría. El pañuelo que le dejó Andrés lo usa de bandana para recoger su cabello. Alguien se acerca y le cuenta algo al oído a Luciana, ella niega con la cabeza mientras la persona se va. Intenta seguir atendiendo y sirviendo las mesas, vuelve una segunda persona a contarle algo al oído. La persona se va. Luciana llorando con rabia se quita el

pañuelo de la cabeza y cierra sus ojos. Luciana baila la canción *Tengo un dolor*.

Escena IV

Luciana en el patio de su casa, sentada en un viejo taburete color café desteñido escribe hojas y luego las arruga. Está sentada bajo la sombra de un viejo árbol de Lluvia de Oro, en el fondo se ven colgadas unas sábanas recién lavadas. En pantalla se muestra cómo firma con las palabras *tuya de corazón y pensamiento*, luego lo borra y sólo firma con la palabra *Luciana*. Luciana se levanta del taburete y empieza a bailar la canción *Todo tú me duele*. La baila casi con rabia, intentando sacar su dolor para siempre, demostrando que será fuerte, todavía tiene el pañuelo que le regaló Andrés, pero lo toma y bota el pañuelo al piso.

Escena V

Hoy hay fiesta en el pueblo. Luciana ya está cansada de estar dolida y triste, así que decide asistir y mezclarse con la gente; quiere inundar de jolgorio su corazón nuevamente. El lugar está muy concurrido, hace calor y una gota cae por su mejilla. Es una gota cálida, que se une a otra, y otra más. Las gotas no son lágrimas, son sudor. Luciana está bailando, sus pies se mueven de aquí para allá y parece que tuvieran vida propia. Y aunque esté bailando sola, esta vez no está triste. Su incertidumbre

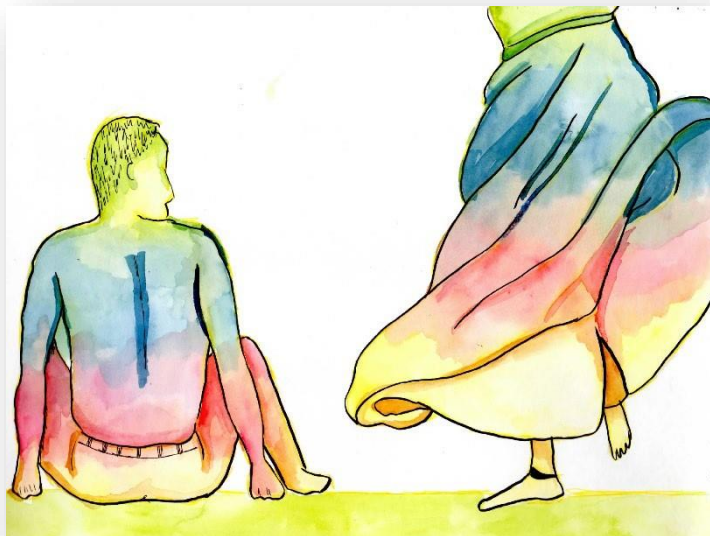
desapareció. Decidió mandarla a viajar con todo y maleta y se agarró de la certeza de que, si el dolor y la pena quisieran volver una vez más, y de seguro lo harían, como el vaivén de una hamaca, los envolvería en un pañuelo y se los pondría de turbante pa' presentárselos a la gente: "¿Y pa' qué esconderlos? Si me han hecho quien soy hoy...".

Guion Coreográfico

Tabla 2 Características de las escenas de la pieza audiovisual.

Escena I Al Sonido del Tambor		
<i>Duración</i>	<i>Música</i>	<i>Detalles</i>
3:22" (0:15- 3:37)	* <i>Bullerengue Sentao</i> . Intérprete: Emilsen Pacheco & Tradición Bullerenguera de San Juan de Urabá *Base rítmica de Bullerengue y Chalupa- Intérprete: Gloria Orellano	Alternancia entre ambiente interior (Teatro) y ambiente exterior (Playa). Luz de día en el ambiente exterior. Se utiliza como recurso un tapete azul y un pañuelo blanco. Ángulos y distancias diversas. Se respeta el ritmo del movimiento de la ejecución coreográfica de la bailarina al inicio de la escena. La lente de la cámara irrumpe en el cuerpo de la intérprete, convirtiéndose éste en Superficie en varias ocasiones. Imagen en color con un fondo de escenario negro (ambiente interior), con la edición se maneja la duplicación de la bailarina.

Figura 3 Ilustración de la primera escena



Descripción:

Luciana da pasos sobre el tapete, esos mismos pasos sobre algas en la arena de la playa. Entra por la izquierda del encuadre de la cámara que enfoca la orilla de una playa, el mar al fondo.

Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

Ella atraviesa hasta el otro extremo y se regresa para ubicarse en el centro. Sin desplazarse de esa ubicación, mueve su cuerpo a ritmo de base de bullerengue, luego que termina de bailar, emprende su caminar hacia la derecha del encuadre.

Se encuentran los pies de Andrés y Luciana en la orilla de la playa; se rozan, se acarician. Los mismos pies se encuentran en el teatro.

Andrés está sentado de espalda a la cámara, Luciana baila y juguetea con su falda alrededor de Andrés.

Hay juego de caricias entre Andrés y Luciana sentados frente a frente sobre el tapete, entrelazando sus rodillas y luego acostados, Luciana dando la espalda a la cámara.

Andrés y Luciana sentados de espalda a la cámara. Andrés seca el sudor del rostro de Luciana con un pañuelo blanco, le da un beso, se levanta y abandona la escena. Luciana queda sola y recoge el pañuelo blanco.

Escena II Incertidumbre

Duración:	Música	Detalles: Alternancia
4:01"	<i>Tengo un Dolor.</i>	entre ambiente interior
(3:38-	Intérprete: Natalia	(Teatro) y ambiente
7:40)	Bedoya	exterior (Playa). Luz de día en el ambiente exterior. Se emplea long shot en gran parte de las tomas y por momentos cambia al médium shot para enfaticar ciertos gestos y la intencionalidad dancística. Se respeta el ritmo del movimiento de la ejecución coreográfica de la bailarina la mayor parte de la escena, alternando los dos ambientes.

*Poema inédito que inspira el montaje coreográfico de la escena

*¿Una dulce locura?
¿Aquella a la que te entregas libremente?
Un camino a la libertad,
aquella donde el miedo haya huido también
por temor a quedarse mucho tiempo
y que haya quebrado tus alas*

*¿No son ellas las que te ayudan a volar?
¿No te sientes más grandes con ellas?*

*Tal vez lo que quieres es nadar
Propulsarte con tu cola
Lo más rápido, lo más lejos*

Figura 4 Ilustración de la segunda escena inspirada en el poema



Dejando atrás olas,
espuma, salitre
Sumergirte, sentir el
frío azul que
impregna cada borde
de tu piel... porque de
agua eres, sin forma,
eterna

El cielo es tan
amplio ¿Por qué no
quieres volar?
Y el mar, tan inmenso
¿Por qué no quieres
nadar?

Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

Porque es quizás la tierra quien te da la fuerza
La que emana desde el centro, condesada y espesa

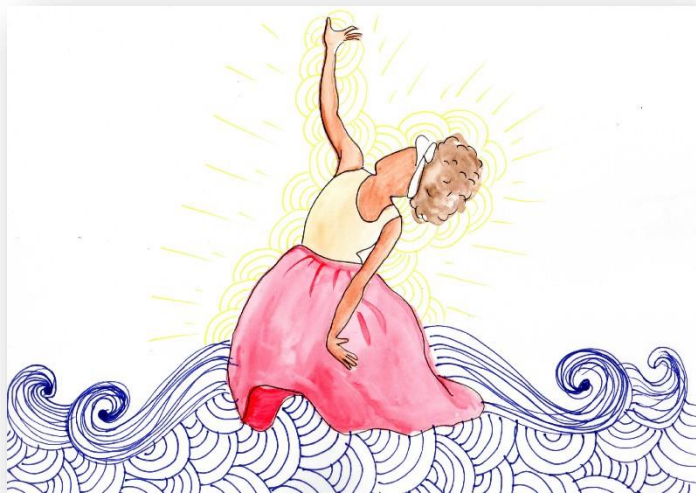
No hay plumas, no hay olas
No hay escamas ni aletas
No hay colas
Solamente hay pezuñas: enterradas y macizas.

Descripción:

Luciana sentada sobre el tapete, de espaldas a la cámara, tapa su hombro izquierdo con su falda, recoge el pañuelo blanco y se levanta para abandonar el escenario. Transición a la playa.

Luciana se desplaza de espaldas con puntilleo (paso de mapalé donde se dan pasos pequeños y muy rápidos sin apenas levantar las rodillas), desde la izquierda del encuadre hasta el centro y termina el puntilleo lentamente, luego de girar un par de veces.

Figura 5 Ilustración de la segunda escena.



Toca su pecho y estira sus brazos en posiciones opuestas, hacia el cielo y hasta el suelo, un par de veces.

Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

Luego abre su falda lentamente hasta la altura de sus hombros, y pliega las puntas de ella hacia su derecha y termina haciendo un giro sobre su eje hacia la izquierda, poniendo sus manos bajo su mejilla izquierda; simulando acostarse sobre una almohada. Remata el movimiento con un giro contrario hacia la derecha, con el cuerpo inclinado hacia adelante. Las manos siguen agarrando los extremos de la falda. Luego termina el giro y vuelve a mirar a la cámara, erguida, abaniqua los extremos de su falda hasta extenderla toda, simula las alas de un ave que quiere volar. Vuelve a hacer un giro hacia su derecha y esta vez se envuelve en la falda que tapa su hombro izquierdo. Se sienta dando la espalda hacia la cámara con las rodillas flexionadas, descubre su hombro lentamente y ubica sus manos cruzadas detrás de su espalda, las mueve en pulso (como el latido de un corazón) a nivel de la cintura, la espalda media y las orejas. Luego ubica sus brazos como si agarrara a un pareja imaginario con el que se dispone a bailar sexteto. Así sentada, abriendo y cerrando las piernas, va dando pasos que hacen girar poco a poco su cuerpo hacia la cámara,

mientras vuelve a cruzar las palmas de sus manos y a pulsarlas al nivel de su frente y luego tapando su boca. Retuerce un poco su tronco y se inclina hacia su pierna derecha. Se incorpora y pone de pie con un pequeño salto. Dibuja un círculo y luego un ocho con sus desplazamientos, jugando con su falda al ritmo de la música. Luego de girar flexiona sus codos y encierra su cara con la falda. Con movimientos circulares y sinuosos de su cadera, desplaza el peso de ella de un lado a otro, flexionando y estirando las rodillas.

Frota su falda desde su cara hasta su cintura y se tumba boca arriba extendiendo con tensión sus piernas. Luego las mueve, flexiona, contorsiona una sobre otra, mientras que mueve sus manos y brazos con tensión en los músculos, temblorosas y golpeando sus muslos. Termina incorporándose y sentándose lentamente, manteniéndose de costado a la cámara y ubicando sus brazos extendidos sobre las rodillas flexionadas.

Escena III *¡Llora Gaita y Llévate el Tiempo!*

<i>Duración</i>	<i>Música</i>	<i>Detalles</i>
3:06"	*Intro musical de A	Ambiente exterior. Suelo
(7:41-	<i>Dónde Van</i> . Intérprete:	árido con gran árbol en
10:47)	María Mulata	el fondo. Luz de día.
	* Base instrumental de	La cámara permanece
	gaita. Intérprete:	fija, una sola en plano
	Óscar Hurtado	general.
		Reutilización del mismo
		encuadre jugando con
		cambio de vestuarios de
		la bailarina sentada
		sobre un banco y tiempos
		distintos entre sí.

Figura 6 El paso del tiempo en el banco de madera de la tercera escena.



Luciana ingresa por la izquierda del encuadre toma el pañuelo que está sobre un banco, acerca el pañuelo a su nariz y lo huele, luego se sienta en el banco mirando hacia la cámara.

Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

Muestra signos de impaciencia, mira hacia los lados mientras retuerce el pañuelo entre sus manos, luego lo amarra a su cabeza. Sentada sigue como esperando a alguien, mira hacia el cielo, hacia los lados, soba sus rodillas. Después de un tiempo transcurrido, se levanta del banco y abandona el lugar.

Escena IV Todo tú me Duele

<i>Duración</i>	<i>Música</i>	<i>Detalles</i>
4:23" (10:48- 15:11)	<p>*Poema inédito (Voz en Off). Intérprete: Ruby Pardo González</p> <p><i>Como el aroma de las flores fueron tus cartas efímeras Hojas y páginas que vas pasando ¿Son recuerdos que vuelan? ¡Son recuerdos que navegan! Y en una canoa se alejan Embarcación invisible de recuerdos que se derriten Que de la cabeza se desbordan y torrente abajo en el cuerpo se cuelan Entre las piernas Hasta que al fin se desvanecen Hasta perderse en la tierra</i></p> <p>* Todo tú me duele. Intérprete: María Mulata</p>	<p>Alternancia entre ambiente interior (Teatro) y ambiente exterior (Playa). Luz de día en el ambiente exterior.</p> <p>Primera toma en picado sobre el hombro de la bailarina. Ángulos y distancias diversas en el resto de las tomas. Se utiliza como recurso un banco en ambos ambientes y una canoa en el exterior.</p>

Figura 7 Ilustración de la cuarta escena.



Luciana camina sobre el suelo árido agarrando el banco con su mano derecha. Luego aparece atravesando todo el encuadre, arrastrando el banco como si pesara, hasta desaparecer del encuadre. Vuelve a aparecer arrastrando el banco sobre el tapete y lo ubica a la derecha del encuadre y baila a su alrededor al ritmo del currulao.

Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

Luego de rematar con dos giros, arremanga su falda y se sube sobre el banco. Con su falda arremangada se tambalea y juega con el equilibrio sobre su pie izquierdo. Cuando logra bajarse del banco, lo lleva hacia el otro extremo y se sienta en él. Mueve sus brazos hacia los lados, al ritmo de la música, toma su falda y la lanza simulando una atarraya.

Luego se pone de pie y toma un extremo de su falda y la extiende hacia el lado, sigue tomado parte de su falda, recogiénola enérgicamente, hasta que se queda sin más tela y la arruga y la lanza hacia el lado opuesto de su cuerpo. Desata los lazos que tiene el amarre de su falda, apretándolos primero alrededor de su cintura y subiéndolos a la altura de sus hombros que balancea de un lado a otro. Cuando logra quitarse completamente la falda, pasa por encima de ella y da unos pasos temblorosos hacia la cámara.

Luego retrocede de la misma manera, toma el banco y lo acuesta en el suelo para sentarse en los travesaños de sus patas de madera.

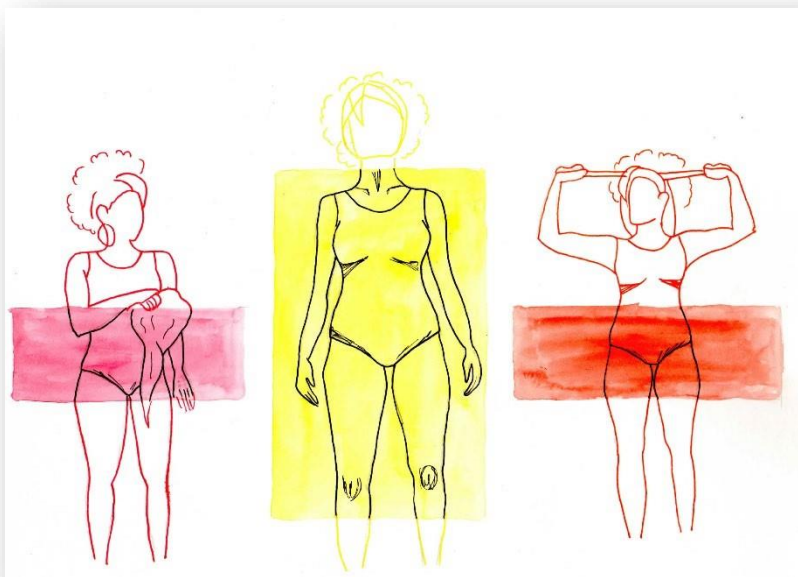
Se quita el pañuelo que tenía atado a su cabeza y lo restriega por su rostro y diferentes partes de su cuerpo, luego lo agita vigorosamente de arriba abajo al ritmo del currulao, lo toma de sus dos extremos y lo mueve en forma de círculo para luego retorcerlo y exprimirlo. Vuelve a restregarlo por sus piernas hasta llegar a sus pies. Se pone de pie y abandona el lugar caminando.

Escena V Corre Morenita

Duración:	Música:	Detalles:
3:18"	Corre Morenita.	Alternancia entre
(15:12-	Intérprete (s):	ambiente interior
18:30)	Martina Camargo &	(Teatro) y ambiente
	Andrea Echeverri	exterior (Playa). Luz de
		día en el ambiente
		exterior.
		Se utiliza como recurso
		un pañuelo rojo.
		Se emplea long shot en
		gran parte de las tomas
		y por momentos cambia al
		médium shot para
		enfaticar ciertos gestos
		y la intencionalidad
		dancística.
		Se respeta el
		ritmo del movimiento de
		la ejecución
		coreográfica de la
		bailarina la mayor parte
		de la escena, alternando
		los dos ambientes.

Figura 7

Ilustración de la última escena



Luciana
entra
caminando y
ve que hay
un pañuelo
rojo que
está tirado
en el
suelo,
titubea en
su caminar
y se
regresa
hacia él.

Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

Se arrodilla lentamente, dando el frente hacia la cámara, para recogerlo y atarlo alrededor de su cara, tapándola toda e impidiendo su visibilidad.

Espera arrodillada unos segundos con sus manos descansando sobres sus muslos. Luego eleva sus brazos, primero el derecho y le sigue el izquierdo y los mueve al ritmo de la tambora.

Luego arrastra su mano derecha desde el vientre hasta taparse la boca, hace lo mismo con la mano izquierda, pero ésta tapa sus ojos y ladea e inclina su cabeza hacia la izquierda.

Se incorpora abriendo sus rodillas con las manos, haciendo un plié profundo, agarra su cabeza entre sus manos y halándola endereza su cuerpo hasta estar todo erguido.

Dibuja un cuadrado con la cabeza mientras se agacha y se reincorpora. Luego hace un giro dibujando un círculo en su desplazamiento en el sentido de las manecillas del reloj. Hace un salto elevando las rodillas y cambiando de frentes, hasta quedar de lado a la cámara, dobla su rodilla izquierda y toma su tobillo izquierdo con la mano mientras se sostiene sobre el derecho, inclina su tronco hacia adelante y extiende su brazo derecho hacia su frente. Se

gira hacia la cámara, dando pequeños saltitos sobre su pie de apoyo y se quita el pañuelo que venda sus ojos, lo sostiene por unos segundos en su mano hasta dejarlo caer. Se gira, da la espalda a la cámara y contoneando sus hombros y brazos se inclina hacia atrás hasta el suelo, haciendo un arco con su espalda. Posa su cabeza en el suelo, luego sus brazos y caderas. Su pelvis queda elevada y la sube y baja al ritmo de la música, luego se sienta sobre su costado izquierdo, gira su tronco para mirar a la cámara y mueve sus hombros.

Se incorpora del suelo tomando rápidamente el pañuelo del suelo y bailando y girando unos segundos, elevando el pañuelo.

Luego, dando la espalda a la cámara ubica el pañuelo detrás de sus nalgas y lo mueve de derecha a izquierda y viceversa para rematar con un giro de tambora. Luego vuelve a poner el pañuelo debajo de sus piernas como si se balanceara en un columpio o hamaca. Por último, toma el pañuelo para sacudir el sucio de sus brazos, lo extiende y lo amarra alrededor de su cabeza como un turbante. Luciana baja sus brazos después de amarrar el pañuelo y se queda mirando fijamente a la cámara.

Elementos Compositivos, Escenográficos, Bocetos de Vestuarios e Ilustraciones de la Pieza Audiovisual

Figura 8 El uso del pañuelo en la primera escena



Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

RUBY

Al sonido del tambor, es la primera escena de la pieza donde se incorpora al pañuelo (Figura 8) como aquel componente que marca los momentos decisivos del relato visual y como elemento cargado simbólicamente por representar las decisiones tomadas por la protagonista.

El pañuelo es uno de esos objetos que, a lo largo de la historia de la humanidad, se ha ido adaptando a las costumbres y necesidades de cada sociedad y cada época.

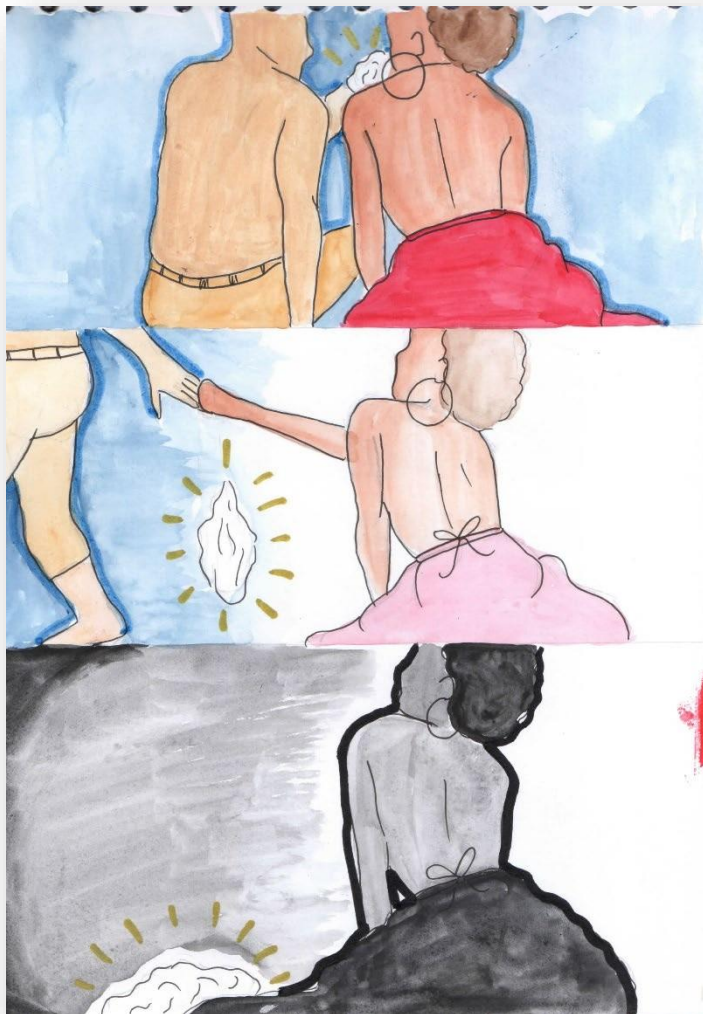
Figura 9 El pañuelo en el vestuario de Luciana



Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

El pañuelo (figura 9), como elemento simbólico, sirve de hilo conductor para mi pieza y su línea temporal. Me inspiré en las danzas tradicionales que llevan el pañuelo como parte de sus atavíos.

Figura 10 El pañuelo como elemento simbólico en la obra



Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

El pañuelo inicialmente blanco (Figura 10) que, en obras literarias universales (en *Otelo*⁹ de Shakespeare, por ejemplo), es un elemento que simboliza el amor, y siempre es concebido como símbolo de lazo entre amantes en nuestras danzas folclóricas, es una especie de extensión de la pareja, es una línea de comunicación que en mi historia se rompe.

⁹ Otelo le regala un pañuelo blanco a su enamorada Desdémona, representando una prueba de amor y simbolizando la fidelidad de ella hacia él. De la misma manera, es una alegoría a las sábanas blancas de un lecho. En la mente de Otelo mientras su amada mantenga el pañuelo, seguirá conservándose casta para él.

Figura 11 El pañuelo blanco en la tercera escena



Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

De la misma manera he concebido el uso del pañuelo en mi historia. El pañuelo enjuga y seca el sudor emanado del amor físico entre Luciana y Andrés, así que ella decide preservarlo porque le recuerda a su amante, lo amarra a sus pensamientos; la importancia de que sea de color blanco (Figura 11) es porque ella se cierra a conocer a alguien más, mientras decide esperar su regreso.

Figura 12 El uso del pañuelo en la última escena



Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal.

El cambio de color del pañuelo, de blanco a rojo (Figura 12) en la última escena, *Corre morenita*, es la transformación de ese lazo que ahora está inmerso en una nueva realidad, en el que puede ser usado más libremente.



Figura 13 El pañuelo de color rojo de la última escena

Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

El color rojo del pañuelo (Figura 13) en este caso no evoca al amor romántico hacia una pareja, sino al amor hacia uno mismo.

Dentro de las artes escénicas, el color, es un elemento de suma importancia, ya que abarca numerosos lenguajes y temáticas que transmiten mensajes al espectador. Siendo sensorial y subjetivo, el color siempre estará ligado a una emoción. Un lenguaje gráfico, en donde sus percepciones se basan en significados y funciones, tanto de la obra artística como del creador.

Figura 14 El color rojo en la falda de la segunda escena



Figura 15 La falda blanca de la cuarta escena



Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

Así mismo fue importante en el vestuario de la pieza artística. El color rojo de la primera falda de Luciana (Figura 14), simboliza la pasión. Mientras que la falda que decide quitarse y dejar abandonada en la cuarta escena es de color blanco (Figura 15). Este último dentro de la psicología del color (Heller, 2004), es el más sensible frente a la luz y simboliza la pureza y la inocencia.

Figura 16 El banco de madera en la cuarta escena



Nota. Meca, A. (2020). Bocetos Ilustrativos. Archivo personal

Otro elemento importante, introducido en la transición de la segunda escena *Incertidumbre* y la tercera llamada *Lloragaita y llévate el tiempo*, es el banco de madera (Figura 16).

El banco de madera, simboliza inicialmente el apoyo ante la espera de un lejano regreso del amado, el sostén, pero que luego, en la cuarta escena *Todo tú me duele*, se convierte en un espacio que ya no sirve totalmente de apoyo, un lastre que hay que arrastrar, que tambalea y que termina siendo una especie de vehículo que -metafóricamente, a modo de canoa- navega en las memorias y en cómo transcurre la historia.

Y DESPUÉS DE LA PRODUCCIÓN... A MANERA DE EPÍLOGO

INT. HABITACIÓN. MEDIANOCHE

RUBY

Fui tuya de corazón y pensamiento parte de una idea motivadora, pero trasciende e impulsa todo un proceso personal de búsqueda de respuestas que se fueron depositando en el cuerpo y en el papel, reflejado en la pieza de danza y en el presente documento, en el que llego a reflexiones internas/valiosas como:

Los momentos que surgieron, desde el mismo nacimiento de la idea original y su posterior desarrollo, fueron recogidos y organizados para permitir la construcción de un texto final que diera cuenta de la articulación de los elementos creativos intrínsecos de una expresión artística con los procesos sistemáticos de la investigación, otorgando pertinencia y validez al conocimiento adquirido y demostrando que, a través del arte es posible generar análisis sobre las dinámicas sociales y culturales actuales, y construir discursos investigativos que contribuyan a la generación de conocimiento. Así, se resalta que una pieza de danza no sólo debe tener un valor estético, sino también una riqueza conceptual con un profundo análisis.

La investigación creación en danza involucra el desarrollo de métodos y procedimientos para alcanzar un propósito. La metodología de un proceso científico y de una investigación social requieren de cierta estructura que, si bien no es la misma para la danza, sí se evidencia en la indagación de prácticas y en los modos de "hacer" mientras voy haciendo que genera el proceso creador. Estos modos de hacer, o métodos, son impulsados por los descubrimientos o encuentros que se ponen de manifiesto estrategias y ejercicios que se revelan y hacen conscientes y que bajo otras circunstancias se hubieran pasado desapercibidos y que responden a la intención de comunicar las ideas del sujeto investigador creador.

A mi modo de ver, una obra de creación nunca está completamente terminada, comprendo con esta experiencia las fluctuaciones que residen en el proceso creador, donde nada es definitivo. Proceso que depende de las necesidades que surjan, de los cuestionamientos que se resuelvan, de los conceptos que se transformen, de las dudas que se susciten, del material que se deseche o se reincorpore. Volviéndose un círculo interminable de asociaciones y de un tejido que da origen a nuevos procesos.

Este proceso me ha ayudado también a *re-con-o-ser*, reconectar con mi ser, la forma en la que puedo expresarme con mi cuerpo, a desarrollar una nueva consciencia sobre mí misma y

encontrar recursos creativos de fuentes que antes eran invisibles y se escapaban de mis sentidos.

Recurrir a la colectividad en los procesos de creación en danza tradicional puede partir de lo que se concibe y mantenemos en nuestro imaginario como folclor, danza tradicional y danza tradicional para la escena.

En nuestro imaginario hemos recopilado el modo de vida y las costumbres que poseemos y que, en mi caso particular, me hacen caribeña. En gran medida, debido a que desde pequeños observamos cómo nuestra esfera vital, personal y social es estrecha y, en la mayoría de las ocasiones es compartida o como lo llamo yo, 'cálidamente invadida'.

Desde el mismo momento en que nuestros hogares nacen y crecen, permanecen comúnmente en la multifamiliaridad: vivimos con nuestros hermanos, primos, hermanos de crianza, padres, tíos, abuelos e incluso con amigos cercanos, en espacios en los que algunas veces sólo nos llega a separar una cortina a modo de puerta. El caribeño vive en casa de puertas abiertas a la calle de manera casi permanente, con visitantes que circulan desde su terraza, sala o incluso que invaden su cocina haciéndola el sitio común de concurrencia. Este 'gentío' hace parte de nuestro diario vivir y tal vez por eso, queremos mostrar en nuestras propuestas escénicas historias llenas de gente.

Mi proceso de elaboración artística que en un principio se había nutrido y alimentado de la energía que brotaba de los colectivos a los que acudo y en los que me apoyo al momento de crear, se vio modificado. Debí echar mano entonces de mis reservas más profundas, las personales, las silenciosas, las inéditas. Aquellas que tienen miedo de ver la luz y que necesitan ser liberadas a través de mi motivación propia, la que se nubla a veces por miedos malnutridos que crecen y se ven gigantes en estas cuatro paredes estáticas y sin fin. Esta motivación huye y teme a la nueva realidad. Teme a las pantallas negras, al audio y video silenciados. A los sentidos apagados.

Pero, como en muchas otras ocasiones es necesario que utilice esos temores (a la soledad, al fracaso, al ridículo, al rechazo), no reproduciéndolos, sino por el contrario, aprendiendo de ellos. Porque ellos me obligan a escucharme en silencio, a conocerme, reconocerme y atreverme; a tomar riesgos, aunque me sienta expuesta y vulnerable.

Un factor que sigo resaltando y que fue determinante en la elaboración de esta pieza artística, fue el espacio donde mi cuerpo se desplazó (o dejó de desplazarse) en las exploraciones de movimiento, debido a las condiciones de confinamiento. Un espacio robado, reducido, invadido. Espacio que, en otras condiciones, estuvo destinado a otras funciones como dormir,

comer, incluso bañarnos; espacio que tuvo que ser vestido con cortinas para 'esconder' los enseres del hogar. O, incluso, que tuvo que ser desvestido y desplazar todo lo que en él habitaba. Incluyendo en ese desplazamiento a familiares que intentaron comprender con notorias caras de incomodidad que la puerta cerrada de una habitación, que se convertía en nuestro nuevo escenario, significaba: artista en proceso de entrenamiento y creación.

Durante este proceso, fueron muy importantes las pausas que me concedí para tomar un respiro y buscar una motivación externa en otros artistas que, al igual que yo, estaban atravesando esta coyuntura. Artistas que, al igual que yo, buscaban nuevas formas de habitar su casa, su patio, su habitación y que nos acercaban a la intimidad de sus hogares por medio de videos. Simultáneamente, para estas alturas pude reconocer que transitaba por un nuevo espacio que enmarcaba mi cuerpo y mis movimientos: el lente de la cámara.

Mi cuerpo y mente siempre se han debatido entre dos caminos: la racionalidad y la aventura de la pasión y la ensoñación. A veces eso me hace sentir que, sabiendo mucho, nunca sé nada.

Transitar académicamente cuando era más joven por estudios de ciencias exactas me hacía sentir "segura". Un laboratorio significaba aquel espacio de experimentación, sí; pero siguiendo

siempre normas y protocolos. Con resultados que debían ser certeros, correctos o erróneos. Apegarse a todas esas normas alimentaban mi sensación de seguridad y de que si me equivocaba sería, muy probablemente, porque me había saltado algún paso de lo ya establecido. Todo o nada. Blanco o negro, sin lugar a grises u otros colores. El riesgo significaba resultados fallidos.

Basándome en mis experiencias previas, estudiando disciplinas alejadas del arte, un laboratorio era para mí aquél sitio de experimentación saturado de normas y protocolos, sistemático y cuadriculado. Algo que se contraponía al espacio creativo y laboratorio de exploración libre en danza, donde la improvisación se vuelve insumo, sustrato. Donde un error no significaba el final de todo un proceso sino una variación, una divergencia en el camino, capaz de enriquecer y nutrir la propuesta.

Perseguir la perfección y la exactitud ha permanecido en mí por mucho tiempo. Experimentar en la danza me ha obligado a adentrarme en procesos inquietos, volubles e inconstantes, que me llevan a la introspección y a volcar mi pensamiento a lo relativo. Donde no hay imperfección o inexactitud. Todo depende del ojo que lo mire, del alma que lo sienta. Siempre estamos creando, generando, y aunque no esté terminado "aquello" que

tengamos en nuestra cabeza y que apenas se esté materializando en movimientos corporales, es perfecto en la medida en que ya existe.

REFERENCIAS

- Abadía Morales, G. 1983. *Compendio general de folklore* (Vol. 2).
Biblioteca Banco de la República.
- Agudelo, M. (Ed). (2016). Atabaques: Raíz, rito, Liberación
Mestizaje, Revista Cultural, (5), 1-16.
- Albarracín, J., Barrios, W., Fetecua, D. y Gutiérrez, B. (30 de
noviembre al 4 de diciembre de 2020). Diálogos Entre
Tradición, Modernidad y Contemporaneidad en Danza [Sesión de
conferencia]. En M. Lindo (Moderadora), *III Encuentro de
Pensamiento, Danza e Identidad*. Universidad del Atlántico,
Barranquilla, Colombia.
<https://www.facebook.com/programa.danza/videos/2720176824872545>
- Arévalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad.
Revista de estudios extremeños, 60 (3), 925-956.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las
artes. *Cairon. Revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46.
- Benavides, O. (2008). Territorios Fronterizos. En N. Orozco y S.
Gómez (Eds.), *Danza, tradición y contemporaneidad:
Reflexiones de los maestros de los procesos de formación a*

formadores y diálogo intercultural (pp. 11-19). Dirección de Artes, Ministerio de Cultura.

Carvalho-Neto, Paulo (1965). *Concepto de folklore*. Pormaca.

Dannemann M. (1983). La cultura de la simetría. El viejo Thoms y el nuevo folklore. *Estética y folklore*, (15), 29-36.

Definitions of Folklore. (1996). *Journal of Folklore Research*, 33(3), 255-264.

Dégh, L. 2001. *Legend and Belief: dialectics of a Folklore Genre*. Indiana University Press.

Duch, L. 2010. *Religió i comunicació*. Fragmenta Editorial

Emrich, D. 1946. "Folk-Lore": William John Thoms. *California Folklore Quarterly*, 5(4), 355-374. doi:10.2307/1495929

Enzian, R. El encuadre en el lenguaje audiovisual cinematográfico. (octubre de 2014). Conferencia El Arte Visual De Producir (Vol. 6). Universidad San Ignacio de Loyola. DOI: 10.13140/RG.2.1.1886.7043

Fuentes Medrano, A. (2012). Fragmentos del libro: El dramaturgista y la deconstrucción en la danza. *Revista La Tadeo*, (77), 50-60.

García, A. (2012). La crítica en la danza folclórica: acercamientos y reflexiones. En IDARTES y Asociación

Alambique (Eds.), *Tránsitos de Investigación en Danza: Encuentros y Reflexiones en Torno al Saber del Cuerpo, la Creación y la Memoria* (Vol. 3, pp. 130-134). IDARTES.

García, A. (2015). La danza folklórica en Bogotá: cavilando reflexiones. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 10(16), 30-42.
<https://doi.org/10.14483/10.14483/udistrital.jour.c14.2015.2.a03>

Genette, G. 1989. *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Taurus.

Herrejón Peredo, C. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones* 59(15), 135-149.

Hobsbawm, E. (2001). La producción en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914. *Historia social*, 41, 3-38.

IDARTES. 2012. Catálogo del V Festival Danza en la Ciudad. Recuperado de <https://issuu.com/idartes/docs/danzaenlaciudad/85>

Kaepler, A. (1991). American approaches to the study of dance. *Yearbook for Traditional Music* International Council for Traditional Music, 23, 11-21. doi:10.2307/768393

Krasner, J. 2008. *Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics*. Elsevier.

Leguizamón, J. (2001). Exploraciones musicovisuales. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 17.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. 2009. *La pantalla Global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.

Lombardi Satriani, L. 1975. *Antropología Cultural. Análisis de la Cultura Subalterna*. Galerna

Maldonado Vélez, J. 2019. *La Danza Folclórica en Antioquia: Obra de arte para la Escena*. Fondo Editorial Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia.

Massdanza, Observatorio de Danza. (5 de noviembre de 2016). "La danza es una cuestión de amor": Wilfran Barrios. *El Espectador*.

<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/la-danza-es-una-cuestion-de-amor-wilfran-barrios/>

Marulanda Morales, O. 1984. *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Artestudio.

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054co1110/id/2398/>

Medina, M. (2017). La experiencia del cuerpo en la danza: movimiento somático y estética pragmatista. El caso de Accumulation with Talking plus Watermotor de Trisha Brown. [Tesis no publicada]. Universitat de Barcelona

Ministerio de Cultura. 2009. *Lineamientos del Plan Nacional de Danza, Para un País que Baila: 2010 - 2020*. Dirección de Artes.

<https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Artes/publicaciones/Plan%20Nacional%20de%20Danza.pdf>

Mora, A.S. (9 y 10 de diciembre de 2010). *Movimiento, cuerpo y cultura: Perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza* [Memoria Académica]. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Argentina.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5678/ev.5678.pdf

Nicolás, G., Ureña Ortín, N., Gómez López, M. y Carrillo Viguera, J. (2010). La danza en el ámbito de educativo. *Retos: Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, (17), 42-45.

Ortiz, J. (2012). Crear desde la Tradición. En IDARTES y Asociación Alambique (Eds.), *Tránsitos de Investigación en Danza: Encuentros y Reflexiones en Torno al Saber del Cuerpo, la Creación y la Memoria* (Vol. 3, pp. 41-46).

IDARTES.

https://issuu.com/idartes/docs/transitos_digital_mayo_n_3_1db7c11819c73c

- Parra, R. (2008). Algunas reflexiones sobre la danza tradicional. En N. Orozco y S. Gómez (Eds.), *Danza, tradición y contemporaneidad: Reflexiones de los maestros de los procesos de formación a formadores y diálogo intercultural* (pp. 22-34). Dirección de Artes, Ministerio de Cultura.
- Pedroza, C. (2016). La estética y narrativa del vídeo musical como representante del discurso audiovisual hipermoderno. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Complutense de Madrid.
- Plata Martínez, H. (2010). El cuerpo y la danza tradicional en el escenario epistemológico. En IDARTES y Asociación Alambique (Eds.), *Tránsitos de Investigación en Danza: Encuentros y Reflexiones en Torno al Saber del Cuerpo, la Creación y la Memoria* (Vol. 1, pp. 94-99). Alambique.
- Plata Martínez, H. (2012). Danza tradicional contemporánea: Nuevas rutas desde el cuerpo tradicional colombiano. En IDARTES y Asociación Alambique (Eds.), *Tránsitos de Investigación en Danza: Encuentros y Reflexiones en Torno al Saber del Cuerpo, la Creación y la Memoria* (Vol. 3, pp. 26-34). Alambique.
- https://issuu.com/idartes/docs/transitos_digital_mayo_n__3_1_db7c11819c73c

- Prat Ferrer, J. (2006). Sobre el concepto de folklore. *Oppidum*, (2), 229-248.
- Rabiger, M. 2015. *Dirección de documentales*. (3ª Edición). (M. L. de Diego Morejón, Trad.). Instituto Oficial De Radio Y Televisión Colección Manuales Profesionales. (Obra original publicada en 2005).
- Ramírez, E. y Estrada, R. (2008). Testamento Paisa. En IDARTES y Asociación Alambique (Eds.), Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia, pp. 36-43. Alambique.
- Real Academia Española. (s.f.). Tradición. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 10 de noviembre de 2020, de <https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n>
- Roncallo Dow, S. y Uribe-Jongbloed, E. (2017). La estética de los videoclips: propuesta metodológica para la caracterización de los productos audiovisuales musicales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (1), 79-109.
- Rosenberg. (2000). Video Space: A Site for Choreography. *Leonardo* 33(4), 275-280. DOI: 10.1162/002409400552658
- Sedeño Valdellós, A. M. (2003). *Realización y creación de un sentido en la música. El caso del videoclip musical del nuevo flamenco*. [Tesis para maestría no publicada]. Universidad de Málaga

- Tahua Garcés, J. 2017. La tradición contemporánea en danza (Un debate sobre nuevas emergencias epistemológicas). [Tesis para maestría no publicada]. Universidad Distrital de Caldas.
- Tambutti, S. (2020). Escena y página. Crear investigando es producir nuevas experiencias. *IDyM 01*, (01), 75-93.
- Tatis, G. (18 de junio de 2017). Atabaques, una danza ancestral. *El Universal*.
<https://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/atabaques-una-danza-ancestral-255736-FVEU367064>
- Toledo, J. y Vargas, A. (2014). Reflexiones sobre el concepto de creación en la danza folclórica y tradicional. Ponencia para el VI Congreso Nacional e Internacional de Folclor "Danza y Música la articulación en la creación" 6 al 10 de octubre 2014 - Cartagena - Colombia.
- Vargas Núñez, A. (2016). Entre tradición y contemporaneidad. Análisis de las propuestas escénicas de la danza folclórica en Bogotá y su relación con las políticas distritales de estímulos. [Tesis para maestría]. Universidad Nacional de Colombia.

FUNDE A:

CRÉDITOS**Ruby Pardo González**

Dirección Artística, producción, coreografía e interpretación.

Johnny Meca Ospina

Actor Invitado

Alani Meca Pardo

Ilustradora

Brian Nieto Olarte

Asistente de cámara

Gloria Orellano

Percusión

Óscar Hurtado

Gaita

Locaciones Interiores:

Auditorio Casa de la Cultura de Galapa

Locaciones Exteriores:

Playas de Puerto Mocho del Distrito de Barranquilla
Casa campestre del corregimiento de Paluato del municipio de
Galapa, Atlántico

-FIN-