



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Instituto de Artes

School of Arts.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE ARTES

LICENCIATURA EN DANZA

Eudemonía e Hipocampo. Dispositivos de creación para la escena dancística

Tesis que para obtener el título de

Licenciada en danza

Presenta:

Adamari del Carmen Angeles Minor

Comité de tesis:

Directora: Dra. Cynthia Jeannette Pérez Antúnez

Codirector: Dr. Ricardo Campos Castro

Mineral del Monte, Hidalgo, junio de 2026

Mineral del Monte, Hgo. 4 de mayo de 2026

LIC. JUAN MANUEL CAMACHO BERTRÁN
DIRECTOR DEL INSTITUTO DE ARTES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
P R E S E N T E

Reciba por este conducto un cordial saludo, al mismo tiempo que me permito hacer de su conocimiento que la C. **Adamari del Carmen Angeles Minor** con número de cuenta **439643**, egresada de la Licenciatura en Danza, concluyó satisfactoriamente, en tiempo y forma, el trabajo de investigación correspondiente a la modalidad de titulación por TESIS, titulado “**Eudemonía e Hipocampo. Dispositivos de creación para la escena dancística**”, el cual fue realizado bajo mi dirección y asesoría.

En vista de que este proyecto cumple con los requerimientos metodológicos y de contenido especificados en los lineamientos para la defensa de tesis de la Licenciatura en Danza, doy mi visto bueno para que la interesada continúe con los trámites correspondientes para su titulación.

Sin otro particular, quedo de usted.

A T E N T A M E N T E



Dra. Cynthia Jeannette Pérez Antúnez
Nombre completo y firma de la directora y asesora de la tesis

c.c.p. Lic. Rosa G. Gómez Quinto. Coordinación del PE de la Licenciatura en Danza. Presente

Agradecimientos

Con profundo agradecimiento a mis padres Carmen y Andrés por apoyar mis sueños, confiar en mí e impulsarme, darme todas las herramientas para que yo estudiara, por ser los primeros en aplaudirme, por enseñarme a trabajar y prepararme por lo que quiero, pero sobre todo por haberme recordado desde que era una niña que “yo soy capaz de lograr todo lo que me proponga”. Sin ustedes yo no hubiera llegado hasta aquí. **Mamá**, tu amor y apoyo incondicional hicieron que yo sea la mujer que soy ahora, gracias por motivarme en los momentos que sentía que no lo lograría y seguir apoyándome en todo. Eres mi fortaleza. **Papá**, gracias por todo lo que hiciste por mí hasta el último segundo de tu vida, ya no estás físicamente para verme culminar esta etapa, pero sé lo orgulloso que estás de mí porque siempre me lo decías. Dejaste un inmenso amor en mi vida, con recuerdos y lecciones los cuales fueron mi motivación para que yo lograra llegar hasta este punto.

A mis amigos por acompañarme en este sueño desde que decidí salir de una carrera que no me hacía lo suficientemente feliz para estudiar danza, por sus palabras de aliento en este proceso, su apoyo en todo momento y convertirse en mi familia. A mi mejor amiga Paty por ser mi amistad más incondicional y estar en cada una de mis etapas, aplaudiéndonos la una a la otra.

A mis asesores Dra. Cynthia y Dr. Ricardo por guiarme en este proceso con su sabiduría, profesionalismo y pasión que le tienen a la danza y a la investigación, gracias por contagiarme de ese espíritu investigador. Con profundo agradecimiento y admiración.

A Johans por haber acompañado el proceso de *Hipocampo...* *Mi primer amor*, por haber creído en mí, por abrirme las puertas de tu casa y de *Al paso Escénico* con mucho cariño, por compartir danza y escenario juntos, significa mucho viniendo de un gran maestro y amigo al cual admiro.

Gracias Adamari, por no desistir de tus sueños y por tener la valentía de hacer lo que te apasiona.

Tabla de Contenido

Introducción	7
CAPÍTULO I CONCEPTUALIZACIÓN.....	10
1.1 Dispositivos	10
1.2 Surgimiento de la idea	16
1.3 Experiencia estética	19
1.4 Investigación-Creación	21
1.4.1. Bitácora	22
1.4.2. Laboratorios de movimiento	23
1.4.3 Improvisación.....	25
CAPÍTULO II METODOLOGÍA.....	27
CAPÍTULO III REMEDIOS VARO COMO DETONADOR CREATIVO PARA LA CREACIÓN.....	37
3.1 Inspiración	38
3.2 Más allá del Encuentro	41
3.3 Proceso de montaje	46
3.4 Producción y gestión de la obra.....	66
CAPÍTULO IV HIPOCAMPO... MI PRIMER AMOR	74
4.1 Trazos / Grafías	74
4.2 Trazos en movimiento.....	77
4.3 Surgimiento de la idea	84
4.4 De la investigación a la creación	92
4.5 Creación coreográfica.....	98
4.6 Dramaturgia y Personajes de Hipocampo... Mi primer amor	106
4.7 Análisis del guion	109
4.7.1 Escena 1	109
4.7.2 Escena 2	113
4.7.3 Escena 3	114
4.7.4 Escena 4	116
4.8 Producción y gestión de la obra.....	119
Conclusiones	129
Referencias	134
Anexo 1. Guion de la obra: “Hipocampo... Mi primer amor”	143

Lista de figuras

Figura 1 Dispositivo Johans Moreno Betancur	13
Figura 2 Líneas que integran un dispositivo. Deleuze.....	15
Figura 3 Etapas del proceso creativo	18
Figura 4 Experiencia estética	20
Figura 5 Encuentro (1959) Remedios Varo	42
Figura 6 Preguntas escritas en la bitácora.....	54
Figura 7 Apuntes de laboratorio en bitácora (1)	57
Figura 8 Apuntes de laboratorio en bitácora (2)	58
Figura 9 Escena 3: Encuentro (1).....	59
Figura 10 Escena 3: Encuentro (2).....	61
Figura 11 Escena 3: Encuentro (3).....	62
Figura 12 Escena 3: Encuentro (4).....	63
Figura 13 Escena 3: Encuentro (5).....	64
Figura 14 Escena 3: Encuentro (6).....	64
Figura 15 Escena 3: Encuentro (7).....	65
Figura 16 Escena 3: Encuentro (8).....	66
Figura 17 Flyer publicitario. Eudemonía.....	70
Figura 18 Función Eudemonía (1).....	71
Figura 19 Función Eudemonía (2).....	71
Figura 20 Función Eudemonía (3).....	72
Figura 21 Metodología de Johans Moreno Betancur.....	80
Figura 22 Trazos para la clasificación de las palabras y frases del texto original.....	86
Figura 23 Primer escrito con la clasificación de letras	87
Figura 24 Trazo con clasificación de palabras y frases	88
Figura 25 Textualidades	89
Figura 26 Texto nuevo con las anotaciones que realizó Johans Moreno Betancur	90
Figura 27 Primer borrador del guión con anotaciones de Johans Moreno Betancur	91
Figura 28 Lluvia de ideas Caballito de mar e Hipocampo.....	94
Figura 29 Lluvia de ideas Caballitos de mar.....	95
Figura 30 Posibles cualidades de movimiento y lluvia de ideas	98
Figura 31 Grafías primera unidad	100
Figura 32 Grafías segunda unidad.....	101
Figura 33 Grafías tercera unidad.....	101
Figura 34 Grafías cuarta unidad.....	102
Figura 35 Grafías quinta unidad.....	102
Figura 36 Grafía 1er unidad, 3er hoja.....	103
Figura 37 Ensayo, interpretación de grafía 1er unidad, 3er hoja.....	104
Figura 38 Grafía 1er unidad, 1ra hoja.....	104
Figura 39 Ensayo, interpretación de grafía 1er unidad, 1ra hoja (1)	105
Figura 40 Ensayo, interpretación de grafía 1er unidad, 1ra hoja (2)	105
Figura 41 Día de la función, grafía en movimiento.....	106
Figura 42 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 1, Escena 1 (1)	110

Figura 43 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 1 Escena 1 (2)	111
Figura 44 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 1, Escena 1 (3)	112
Figura 45 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 1, Escena 1 (4)	112
Figura 46 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 4, Escena 2.....	114
Figura 47 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 5, Escena 3.....	115
Figura 48 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 6, Escena 3.....	115
Figura 49 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 7, Escena 3.....	116
Figura 50 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 8, Escena 4.....	116
Figura 51 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 9, Escena 4.....	118
Figura 52 Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 10, Escena 4.....	119
Figura 53 Moodboard inspiración acuática para la obra Hipocampo... Mi primer amor	122
Figura 54 Moodboard abstracción de texturas. Inspiración textil para la obra Hipocampo... Mi primer amor	123
Figura 55 Fotografía: Función Hipocampo... Mi primer amor	123
Figura 56 Flyer publicitario. Gran estreno de Hipocampo... Mi primer amor	126
Figura 57 Función Hipocampo... Mi primer amor (1)	127
Figura 58 Función Hipocampo... Mi primer amor (2)	127
Figura 59 Función Hipocampo... Mi primer amor (3)	128
Figura 60 Función Hipocampo... Mi primer amor (4)	128

Introducción

La presente tesis aborda dos procesos de creación realizados durante mi formación como estudiante de la Licenciatura en Danza en el Instituto de Artes de la UAEH. Recapitula y describe detalladamente el trabajo que hubo detrás para llegar a dos resultados finales con el objetivo de que quede documentado, a partir de una fundamentación teórica-práctica, con investigación, metodología y dispositivos, haciendo que las obras no se queden en algo efímero. No solo es una comparación entre estos dos procesos, es una demostración de que las creaciones en danza pueden venir desde puntos diferentes y los resultados serán igual de valiosos, estos siempre partirán desde detonadores además de la necesidad de crear, es el creador quien decide hacia donde direccionará el trabajo y qué herramientas utiliza. Esta tesis también surge de la necesidad de plantear por qué la investigación-creación es importante en la danza y el papel que toma en la sociedad, que como profesionales de la danza sigamos creando desde una fundamentación sólida, dando lugar a la disciplina como portadora de conocimiento.

En el primer capítulo se aborda la conceptualización de términos que se plantean a lo largo del trabajo y que son importantes en el desarrollo del mismo, tales como los dispositivos desde la perspectiva de Michel Foucault, Deleuze, Agambe y otros autores, el surgimiento de la idea fundamentado en las etapas del proceso creativo, la experiencia estética planteada desde el papel como creadora y espectadora, por último la investigación-creación delimitada solo a la danza contemporánea, la cual lleva como resultado a nuevos procesos de conocimiento a partir de laboratorios de movimiento y herramientas como la bitácora e improvisación, los cuales se implementan en el proceso de las dos obras: *Eudemonía* e *Hipocampo... Mi primer amor*.

En el segundo capítulo se detalla la metodología empleada en cada una de las obras y se profundiza en el proceso creativo que sustenta esta investigación. A través del registro y el análisis escrito, se destaca la relevancia de la investigación-creación en la danza, la cual sostiene que al igual que otras profesiones también es generadora de conocimiento, asimismo se hace énfasis en la capacidad de los bailarines para aportar perspectivas únicas mediante metodologías propias derivadas de la creación, mismas que son necesarias para la disciplina y el arte en general.

Por otro lado, en el capítulo 3 se aborda el proceso de creación de la obra *Eudemonía*, la cual es resultado de un proyecto final del conjunto de asignaturas denominadas *Proyecto Integral de las Artes (PIA)*. El detonador fue la obra pictórica *Encuentro* de la artista Remedios Varo, partiendo desde una experiencia estética que tuve al ver dicha obra teniendo como hilo conductor el “encuentro consigo mismo”. En este capítulo se describe la interpretación de dicha obra desde mi perspectiva y mis vivencias tomando en cuenta posturas de otros autores. Asimismo se da un contexto de la artista, del surrealismo y se explica con mayor profundidad el proceso de investigación que tuvo *Eudemonía* para así llegar a la creación y el montaje coreográfico, analizando los personajes que se crearon, por último se recapitula el proceso que tuvimos para la producción y gestión de la obra.

En el capítulo 4 se desarrolla el proceso de creación de la obra *Hipocampo... Mi primer amor*, realizada en mi estancia en Medellín, Colombia como parte de mis prácticas profesionales en la Compañía de danza *Al paso Escénico*. Este proceso fue guiado y acompañado por Johans Moreno Betancur, coreógrafo y director de la compañía bajo la metodología de “grafías corporales”. A través de una investigación sobre los trazos/grafías en la danza, la experiencia obtenida al trabajar en conjunto, y una entrevista profunda con el director, logré realizar un análisis crítico sobre la metodología utilizada en esta propuesta dándole un sustento al proceso creativo.

Por otro lado, se detalla la evolución del trabajo desde donde surgió la obra, partiendo de preguntas clave y desarrollándose a partir de un escrito. Ello pasó por una investigación para complementar el proceso creativo, analizando la dramaturgia, los personajes y el guion de la obra, lo cual culminó con la producción y gestión de la misma.

Por último, en las conclusiones se recapitulan los hallazgos obtenidos durante el proceso de creación de *Eudemonía* e *Hipocampo... Mi primer amor*, así como en la escritura de esta investigación, sintetiza el aprendizaje adquirido dando énfasis a la importancia de la investigación-creación en la danza desde una fundamentación teórica, metodológica, conceptual, con análisis y reflexión crítica.

En resumen, este trabajo profundiza en dos procesos de creación proporcionando una perspectiva sobre la importancia de la investigación-creación en la danza, siendo esta una herramienta esencial para la disciplina. El objetivo es consolidar la producción de conocimiento propio y proponer nuevas metodologías que enriquezcan al campo de la investigación profesional en la danza, que más bailarines tengan la iniciativa de generar y compartir sus propuestas, abriendo otras posibilidades y creando nuevas metodologías.

CAPÍTULO I CONCEPTUALIZACIÓN

Para una comprensión completa de todo lo que se abordará a lo largo de este trabajo, mi tesis se articula en torno a la presentación clara del concepto de *dispositivo*, *surgimiento de la idea*, *experiencia estética e investigación-creación* como elementos clave y fundamentales para las dos obras que realicé: *Eudemonía* e *Hipocampo... Mi primer amor*.

1.1 Dispositivos

Para lograr esto, la conceptualización del *dispositivo* se basará principalmente en las perspectivas de Michel Foucault, Deleuze y Agambe, decido retomar los conceptos de dichos autores ya que dentro del campo de la creación en la danza, son mayormente utilizados y planteados en trabajos de creación; no obstante, esta noción se complementa con las perspectivas de otros autores.

Éste es un término que se aborda en el campo de las ciencias humanas y sociales, sociología, filosofía, pedagogía o derecho (Moro, 2003). Considero importante entender el término desde diferentes ramas y cómo es aplicado o usado para tener un antecedente y una comprensión clara en el área de la creación.

En primer lugar, Michael Foucault lo describe a partir de tres niveles de problematización: *el dispositivo es una red, la naturaleza de la red, dispositivo y acontecimiento*. Me enfocaré solo en el primero debido a que este tiene un mayor vínculo con lo que se pretende abordar.

Por un lado, en el artículo *¿Qué es un dispositivo?*, García (2011) recupera la definición original de Foucault para explicar este concepto:

Comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen, los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no-dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. (Foucault, 1977, como se citó en García, 2011, p. 1).

Esta perspectiva permite entender que estamos rodeados de dispositivos los cuales van construyendo a una sociedad o un fin, en los cuales existen cimientos y un vínculo entre varios componentes para que este funcione, es decir son engramas que van formando el dispositivo.

A lo largo del tiempo, el término ha sido descrito por diferentes autores, por un lado García (2011) menciona que el dispositivo “a veces es utilizado como un concepto general y otras para hacer referencia a instituciones (cárcel, fábrica, escuela, hospital, cuartel, convento, entre otras), disposiciones arquitectónicas, discursos, procedimientos, reglamentos, artefactos o formas de subjetividad” (p. 1). Dicho autor explica el concepto desde el campo de la rama del derecho, militar y tecnológico:

Un dispositivo sería algo que dispone (medidas dispositivas), que funciona como un mecanismo dispuesto para obtener un resultado, un artefacto, máquina o aparato que hace-hacer a algo o alguien una determinada cosa, por ejemplo: “el ejército adoptó una disposición particular en el campo de batalla”, “el juez dispuso una medida procesal”, “las distintas piezas del aparato deben ser dispuestas como indica el manual para un correcto funcionamiento”, “el candidato debe estar dispuesto a realizar determinadas tareas para obtener el empleo”, etc.”. (p. 6).

Esta noción de Dispositivo aludido a una máquina o aparato, resuena con lo que se quiere plantear a lo largo de este trabajo en donde se crean dos “máquinas” diferentes para cada obra, es decir una metodología; es importante aclarar que este concepto no solo se limita en los campos mencionados anteriormente sino también es entendido en el campo de la creación. En este sentido, un dispositivo es una manera de construir y hacer funcionar algo cual sea el ámbito o rama en el que este sea aplicado, concuerdo con el autor al referirse al concepto como una “máquina, dispuesta a trabajar en un fin”, puesto que para llegar a un resultado se necesita un método y pasos que lo hagan funcionar.

Bajo una perspectiva similar a la descrita anteriormente, Berten (1999, como se citó en Moro, 2003), plantea que existen dos modalidades de dispositivo: “los dispositivos sociales, políticos y económicos que dan forma el individuo, le orientan, le inculcan un determinado saber y le atribuyen un cierto poder, y los dispositivos psicológicos, morales, reflexivos que el individuo se da a sí mismo para formarse, conocerse, orientarse” (p. 41).

Frente a estas diferentes posturas pero guardando una estrecha relación entre sí, no existe una definición en el que se le pueda encasillar al dispositivo; sin embargo, los autores que se plantearon anteriormente nos sirven como antecedente para aplicar y entender el término como una “máquina” empleada en el campo de la creación, el cual lo abordaré como engramas, pasos a seguir que no necesariamente tienen un orden en específico y elementos para construir un fin, en este caso; una obra de danza.

Guzmán (2014) en su capítulo *Nodos y nudos* en el libro *Dispositivos en tránsito* muestra los elementos del dispositivo pedagógico que ella utilizó para su trabajo práctico, los cuales son: participantes, espacio, herramienta conceptual, experimentación y análisis de piezas artísticas

usando el contenido conceptual (p. 183). Este es solo un ejemplo de los elementos del dispositivo propuesto por la creadora para un trabajo práctico cumpliendo las necesidades de este mismo, convirtiéndose en un producto colectivo, un performance llevando por nombre “Tiempo posmoderno” (Guzmán, 2014).

Así como dicha creadora, diseña un dispositivo con elementos que la llevaron a un producto final para un trabajo en específico adecuado a lo que este requiere, el coreógrafo y director Johans Moreno Betancur de quien abordaré más en el capítulo 3, crea su propio dispositivo que es utilizado para sus obras que produce y coproduce (Figura 1).

Figura 1 *Dispositivo Johans Moreno Betancur*



Nota. Elaboración propia basada en la comunicación personal con J. Moreno, creador escénico, 01 de noviembre de 2025.

Como se puede observar, cada creador elabora su propio dispositivo basado en las necesidades que su trabajo requiere, no hay una regla específica en los dispositivos pero sí una metodología subyacente que orienta el proceso de creación.

Es necesario abordar a Deleuze quien define este concepto de manera más amplia y detallada a partir de lo que desarrolla Foucault. Deleuze (1989, como se citó en Moro, 2003) menciona que:

Un dispositivo es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales serían homogéneos por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. (p. 38).

Esto se relaciona con lo que se mencionaba anteriormente sobre el dispositivo de Johans Moreno, quien no lo tiene estructurado paso por paso, en palabras de él “por eso se llama dispositivo porque no tiene una ruta específica por dónde empezar, yo puedo empezar por cualquier punto pero la metodología de esas etapas son éstas” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025). (Figura 1).

Dicho esto, Deleuze propone cuatro líneas que integran un dispositivo que se plasman en la Figura 2:

Figura 2 Líneas que integran un dispositivo. Deleuze



Nota. Elaboración propia a partir del texto de *¿Qué es un dispositivo?*, de Moro, A. O., 2003, p.38.

Por último, Agamben (2006, como se citó en García, 2011) define el dispositivo de la siguiente manera:

Cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, conductas, opiniones y los discursos de los seres vivientes, de modo tal que no solo las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas sino también la lapicera, la escritura, el cigarrillo, el teléfono celular, las computadoras, y por qué no el lenguaje mismo serían dispositivos. (p. 5).

El autor no solo considera dispositivo a instituciones como las escuelas, prisiones, hospitales, etc., sino que también incluye medios para hacer cualquier acción, ya que esto también forma parte de dicho dispositivo, son instrumentos que tienen que trabajar en conjunto para funcionar usando una metodología para llegar a una finalidad.

Entendiendo esto, se concluye que en el campo de la creación, los dispositivos son el medio por el cual se llega a un resultado utilizando diferentes herramientas como la exploración creativa, la bitácora, laboratorios de movimiento, la escritura, incluso el cuerpo, entre muchas otras, ya que este no está limitado a una sola cosa; del mismo modo, puede ser un aparato muy estructurado o muy libre, esto dependiendo del autor y sus intereses. En este se experimentan posibilidades, se generan nuevos engramas y métodos para llegar a un resultado.

1.2 Surgimiento de la idea

Una idea se toma como punto de partida para crear, toda obra surge de una idea o más. Esta etapa es primordial en el proceso de creación porque a pesar de que en el desarrollo esto pueda cambiar o transformar, es la gestación de cualquier obra o trabajo, el punto inicial para crear. Reafirmando lo que menciona Montes (2021) “la Idea es lo primero. Es el elemento genético del que todo parte” (p. 39).

Platón entendía las ideas sólo como causa final y formal, es decir, su esencia. De este modo, el filósofo griego planteaba que “es necesario que todo lo que sucede suceda por alguna causa. Pues ¿cómo habría de suceder sin ella?” (Platón, como se citó en Rodríguez, 2024, p. 41).

Este es un punto de partida para poder entender el surgimiento de donde parte una idea, esta es espontánea y parte de una causa, o mejor dicho, de una necesidad: la necesidad de crear.

Lo que nos compete en la presente tesis, es sobre la creación en la danza y esto surge a partir de una idea. En la conferencia dada por Deleuze en 1987 (en los Dependientes, 2013, 2:31) menciona que “a las ideas hay que tratarlas como espacios potenciales, las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado”, y si esto se compara en el ámbito de la creación me atrevería a decir que todas las ideas son válidas en este proceso porque contribuyen a la construcción de una obra dancística. Para que surjan dichas ideas debe haber una necesidad de crear, tal como lo menciona Deleuze en la conferencia de 1987 (en los Dependientes, 2013, 5:16) quien primero hace mención de la filosofía definiéndose como una disciplina que crea conceptos “Los conceptos, es necesario fabricarlos. Y no se fabrican así como así, es imprescindible que exista una necesidad; Esto es tanto en filosofía como en otras disciplinas. Tiene que haber una necesidad, si no, no hay nada”.

El surgimiento de la idea forma parte del proceso creativo y es el primer paso para la creación pero para que esto suceda tiene que haber una necesidad de crear e imaginar. Para que estas surjan, el creador escénico debe partir de sus inquietudes, experiencias, pláticas, problemáticas de la sociedad, etc. De acuerdo con Lindo y Jairo (2018):

El acto creativo no puede partir de la nada, no es simple inspiración, el artista creador sea cual fuere la modalidad de su arte, es alimentado y estimulado a partir de referentes y experiencias extraídas de la sociedad, de sus vivencias emociones, frustraciones, alegrías, preocupaciones y sentimientos. (p. 24).

En este sentido, mis creaciones surgen desde la necesidad de crear a partir de lo particular para después ir a lo general es por eso que yo abordo desde mis vivencias para comenzar un proceso creativo, es aquí en donde comienza el surgimiento de las ideas las cuales todas son válidas y

ninguna se descarta porque durante el proceso puede funcionar, nada se debe descartar, todo es potencial en el proceso de creación.

Lo anterior se fundamenta a partir de las etapas del proceso creativo abordado desde la psicología y otra perspectiva con estrecha relación que a continuación se visualiza en la Figura 3:

Figura 3 *Etapas del proceso creativo*



Nota. Elaboración propia a partir del texto La investigación creación en danza folclórica de Lindo, S. M. y Jairo, A.

E. (2018), p. 27.

1.3 Experiencia estética

Al abordar dos obras de danza en este trabajo, el concepto de experiencia estética está inmerso puesto que, tanto para mí como creadora escénica como para el espectador, es un término que no se puede separar al ver una obra ni de un proceso creativo. Para lograr el entendimiento del mismo desde la rama del arte se tomarán dos perspectivas como punto de partida.

Por un lado, Mazzoti y Alcaraz (1987) afirman que “la experiencia estética es el modo de nombrar el momento en que quien atestigua “algo” se conmueve, esto es que toca el nivel en el que comprende que no hay diferencia alguna entre él y lo que observa” (p. 37), mientras que Farina (2006) menciona que “la experiencia estética pone en movimiento las maneras a través de las cuales vemos, tocamos y somos tocados por las imágenes, las cosas y las personas” (p. 7), ambos conceptos tienen relación y reafirma el punto de que la experiencia estética no solo la experimenta el espectador al ver una obra sino cualquier persona puede pasar por este momento en cualquier situación, lo que nos lleva a la conjetura de que durante un proceso creativo hay un detonante que conmueve al creador artístico, es decir, la experiencia estética también es parte de dicho proceso.

Durante el proceso de creación de *Eudemonía*, la experiencia estética estuvo al presenciar la obra pictórica *Encuentro* de Remedios Varo en una exposición temporal sobre el arte surrealista titulada *Sólo lo maravilloso es bello - Surrealismo en Diálogo*, esta experiencia surgió desde la impresión al ver en la pintura un ente abriendo un cofre y verse reflejado en él, mi primera interpretación fue que ese ente se estaba viendo a sí mismo y que ese encuentro tal como se llama la obra era consigo mismo. Este fue el detonante para que yo comenzará el proceso de creación a partir de preguntas, ideas, pensamientos, propuestas y referentes para crear una obra de danza contemporánea basada en dicha obra visual.

Mazzoti y Alcaraz (1987) mencionan que “la obra de arte es tal porque tiene la cualidad de re-creación constante y dicha re-creación la realiza el sujeto que la recibe en el momento de tener la experiencia estética” (p. 31), esto confirma que cada espectador que pasa por tal experiencia al ver una obra, experimenta sensaciones, provocándole algo desde sus entrañas, evocando algún recuerdo, lo que le hace relacionarlo con alguna situación que pasó. A partir de esto es como se pretende que se “re-cree” algo nuevo, tal como sucedió con *Eudemonía* que partió de una obra visual siendo este un detonante y que se pone como hipótesis que dicho resultado que partió de ahí sensibilice al espectador y le detone algún sentimiento y lo lleve a la creación. La Figura 4 ilustra la relación de la experiencia estética con la obra, el espectador y el o la artista.

Figura 4 *Experiencia estética*



Nota. Elaboración propia.

El proceso con *Hipocampo... Mi primer amor*, fue diferente pero no por eso no hubo una experiencia estética durante la creación. El detonante fue mi escrito, mis gráficas, de aquí partió todo; esto significa que no hay una regla específica de cómo y a partir de qué surge dicha

experiencia estética en el momento de la creación. Para Pardo (como se citó en Farina, 2006), “tanto la acción de las imágenes (sean visuales, metafóricas, musicales...) sobre nuestras maneras de ver y vivir las cosas, como nuestras maneras de narrarlas, configuran nuestra experiencia estética” (p. 7), es así como sucedió durante esta creación, mi escrito trató de mis vivencias y fue el detonante para crear la obra.

La experiencia estética es lo que genera una obra pero también lo que provoca el artista con su trabajo. La obra es el conducto por el cual el artista transmite las sensaciones al espectador y no se descarta que dicho espectador pueda re-crear a partir de lo visto o vivido desde su perspectiva. Se llega a la conclusión de que la experiencia estética no solo la experimenta el espectador sino que el artista también lo vive desde su perspectiva para que este lo convierta en alguna creación.

1.4 Investigación-Creación

La conceptualización del término investigación-creación es amplia en las diferentes ramas del arte; no obstante, para este trabajo se delimitará sólo a la danza, específicamente a la danza contemporánea.

Se podría pensar que la investigación no es utilizada en la danza; no obstante, es una herramienta fundamental en todos los campos de dicha disciplina tanto como para la docencia, ejecución y creación, en este trabajo nos enfocaremos únicamente en la creación. Delgado (2015) hace énfasis en que “investigar está íntimamente relacionado con acciones de la vida cotidiana de los seres humanos: preguntarse, observar y experimentar” (p. 13), por otro lado, la creación en la danza según Villegas (2014) es abordada como “producto propio que surge de un diálogo entre la intuición, lo sensible, la utilización del espacio y el tiempo, y la variedad de herramientas gestuales y corporales que se generan en la investigación” (p. 343), por lo que se concluye en primer lugar

que ambos términos tienen una estrecha relación en el área que nos compete y en segundo lugar, el concepto de investigación no solo está ligado a lo teórico sino que también a la práctica, es decir, la danza como movimiento y conocimiento que también es investigado.

La investigación-creación abordándolo como una entidad conceptual integral, es un término que se empleó en las artes, la arquitectura y el diseño para enriquecer la creación con el fin de que tanto los métodos y productos generados a partir de esto, lleven como resultado nuevos procesos de generación de conocimiento (Delgado, 2015). Este término en la danza contemporánea se ha implementado para sustentar y fundamentar toda obra o coreografía.

En la danza contemporánea, la investigación-creación está sujeta a lo que el creador escénico o colectivo requieran y/o descubran, durante el proceso se crean e implementan dispositivos que permiten un mejor desarrollo del mismo. Las obras que se abordarán más adelante se tornan a la investigación-creación, diferentes entre sí pero sin dejar de lado las etapas del proceso creativo desarrolladas anteriormente, dentro de las cuales se implementaron los laboratorios de movimiento y herramientas como la bitácora y la improvisación.

1.4.1. Bitácora

La bitácora es un elemento primordial para la creación, es la herramienta que siempre acompañará el proceso de inicio a fin en la cual se puede recurrir las veces que sean necesarias para encontrar ideas, es un diario del proceso para el artista en el cual se narra y plasma cada idea que se obtiene a lo largo del trabajo.

En términos generales, la bitácora tiene antecedentes históricos en la que ha sido utilizada en diferentes contextos como en la navegación en donde el capitán del barco tiene que anotar todas las incidencias que acontezcan durante el viaje (Tricas y Mereño, 2005) tal como se utiliza en el

campo de la pedagogía, en una escuela debe haber una bitácora para escribir cualquier situación que pase durante la jornada escolar para hacerle llegar al padre de familia. Estos solo son algunos ejemplos en donde es utilizada esta herramienta, trasladándose a lo artístico es similar ya que durante el proceso de creación se ocupa en todo momento tal como la función de un diario en el que se anota cualquier pensamiento, idea, inspiración, lo que vemos, sentimos porque todo es importante y puede funcionar como material para crear.

La bitácora como herramienta de creación para un artista será fundamental, no se limita a escribir solo ideas, va más allá, funciona como un espacio íntimo en el que no se juzga porque todo lo que se escribe es valioso y nada se debe de descartar en el proceso de creación. Es por ello que se divide en tres funciones, en primer lugar, tiene una función narrativa la cual permite recolectar y registrar cada hecho que acontezca, en segundo lugar es reflexiva debido a que el creador/investigador hace un análisis de lo que piensa, lo que siente y se plasma a partir de palabras, imágenes o dibujos. Por último genera conocimiento al escribir conceptos e ideas nuevas a partir de la práctica.

Estas funciones son igual de importantes que lo que aporta una investigación teórica para la creación puesto que funciona como una fuente de consulta en la que se puede regresar para encontrar nuevas maneras que aporten al trabajo, así como un lienzo en blanco para plasmar cualquier idea que surja, de modo que una bitácora es la unión de la teoría con la práctica.

1.4.2. Laboratorios de movimiento

A diferencia de una clase de danza o ensayos coreográficos en donde la finalidad es la repetición y el perfeccionamiento de cada movimiento, el laboratorio es lo opuesto a ello, es un espacio en el que como creadores buscamos nuevos gestos y material para poder crear, es un momento de descubrimiento.

Los laboratorios son una manera de investigar el movimiento y explorar a partir de lenguajes únicos y que diferencian a cada bailarín y/o creador que lo implementa en su trabajo. Se explora desde el bagaje dancístico-corporal que se tiene para poder crear nuevas formas y posibilidades, deben de haber consignas, preguntas y objetivos para que se utilice con éxito sumando a que se pueda construir un nuevo lenguaje para cada creación u objetivo en específico.

Al hacer uso de los laboratorios es muy importante validar todos los movimientos que se generen y no descartarlos así como las ideas que se escriben en la bitácora dado a que en este espacio se convierte en un material valioso con el que más adelante se puede trabajar y transformar.

Una de las consignas que se propone es permitir que el cuerpo explore otras formas de moverse alejándose de los códigos técnicos aprendidos durante el proceso formativo dentro de una institución educativa para encontrar un lenguaje propio y auténtico, esto con la finalidad de encontrar más posibilidades de las que el cuerpo de un bailarín está acostumbrado. Es así como concuerdo con la afirmación de Parviainen (2008) “en una situación de trabajo coreográfico, la búsqueda de los movimientos apropiados es también un proceso de aproximaciones, de probar, descartar y acaso encontrar” (p. 64). Se debe tener una mente abierta y receptiva a cualquier cosa que se genere durante el proceso que nos llevará a la creación coreográfica.

En síntesis, el laboratorio de movimiento pone en práctica el dispositivo, en donde más que preocuparse por lo estético del cuerpo y movimiento del bailarín, se enfoca en el descubrimiento de nuevas formas para generar un nuevo lenguaje para la creación. No se reduce al espacio en donde se explora, este puede surgir en lugares no convencionales para la danza, haciendo que no se limite a un salón con espejos.

1.4.3 Improvisación

Si bien la Real Academia Española define la improvisación como una acción que no se planea, “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación”; en el ámbito de la danza contemporánea este concepto es empleado de manera opuesta ya que ha sido estudiado y aplicado por diferentes creadores escénicos, lo cual permite vincularla con la presencia y la consciencia que tiene el cuerpo desde un trabajo previo, dispuesto a las premisas que se le indiquen. De Luna (2023) menciona que: “al improvisar habitamos un estado de presencia que nos invita a estar abiertos, con una mente creativa frente al momento presente” (p. 18). La noción del aquí y el ahora se vincula con el fundamento del estado de presencia que plantea De Luna, puesto que establece la apertura receptiva necesaria para poder procesar y accionar frente a los estímulos que surgen durante el trabajo de improvisación.

La apertura receptiva se refiere a estar en un estado de alerta y de consciencia para poder procesar las acciones que se realizan al improvisar, no es abandonar el cuerpo ni mucho menos un momento de relajación, es percibir con todos los sentidos lo que está pasando alrededor. Dichos estímulos, premisas o indicaciones que se dan durante este trabajo las realiza una persona quien guía la improvisación a partir de los objetivos que se plantean en un inicio.

Este es un método y una herramienta que se utiliza para la creación y el entrenamiento de un bailarín, por un lado permite trabajar la creatividad y la exploración de nuevas sensaciones a través del movimiento dando pauta a nuevos conocimientos para retomarlos en la creación, por otro lado, se usa en el entrenamiento del bailarín, de la misma manera pero con otro objetivo trabajando la presencia y la exploración de nuevos movimientos para implementarlos posteriormente en su danza. Específicamente para este trabajo se propone la improvisación como un elemento para la creación, se plantean premisas las cuales son planeadas a partir de un objetivo

o varios para que posteriormente sean aplicadas durante el proceso, el resultado al que se pretende llegar con esta herramienta es tomar elementos que sirvan para dicha creación y hacer uso de ellos, así como trabajar la presencia y explorar otras posibilidades.

Resulta indispensable hacer énfasis en que no se improvisa desde un vacío, no surge de la nada, va más allá de solo moverse por moverse, se trabaja desde un previo conocimiento y bagaje que el bailarín tiene desde su memoria corporal para aquí aplicarlo haciendo uso de un trabajo consciente y de presencia, bajo las consignas que plantee el director, creador o maestro. Bajo este análisis y lo que propone De Luna (2023) “ser más conscientes en cómo se está dando la relación entre nuestra mente y nuestro cuerpo” (p. 22), se concluye que la improvisación en danza al ser una disciplina en la que se comparte con otros cuerpos se debe poner también en práctica la observación y la escucha no solo en el trabajo personal sino que también en el de los demás.

Es necesario mencionar que esta herramienta tiene un vínculo estrecho con los laboratorios de movimiento, puesto que en ambos hay trabajo corporal y una estructura abierta a lo que el creador requiera, según su objetivo y hacia dónde va la investigación del movimiento; la diferencia radica en el objetivo que tienen ambos. La improvisación es el instrumento que se utiliza y se explora para ver qué surge, mientras que en los laboratorios se pone en práctica el dispositivo diseñado.

En definitiva, las herramientas que se presentaron anteriormente no estuvieron aisladas en el proceso de investigación-creación, todas son parte del proceso y de una metodología que se propone para cada una de las obras. En conclusión, son igual de importantes que una investigación teórica, ya que se investiga desde el movimiento y se generan más posibilidades, en donde la bitácora es el puente para analizar y reflexionar el descubrimiento que se obtiene a través de la improvisación, y los laboratorios de movimiento son el espacio donde se aplica el dispositivo.

CAPÍTULO II METODOLOGÍA

El presente capítulo describe el diseño metodológico de esta investigación, el cual se fundamenta en un análisis comparativo de los procesos de creación de las obras *Eudemonía* e *Hipocampo... Mi primer amor*. Bajo un paradigma cualitativo con enfoque fenomenológico desde la perspectiva de la investigación-creación en dichas obras fundamentado por la Investigación Basada en Artes (IBA). Este estudio se rige por la experiencia propia, el movimiento, la práctica escénica y reflexiva. Si bien ambas piezas comparten el uso de la bitácora, el laboratorio de movimiento y la improvisación como fuentes primordiales de conocimiento para la creación, la investigación examina cómo dichas herramientas se articularon de manera diferente debido a que los dispositivos y contextos de creación de cada obra fueron distintos.

Sobre esta metodología cualitativa en el cual se rige la investigación, el autor Martínez (2006) afirma que:

Se trata del estudio de un todo integrado que forma o constituye primordialmente una unidad de análisis y que hace que algo sea lo que es: una persona, una entidad étnica, social, empresarial, un producto determinado, etc.; aunque también cabe la posibilidad de estudiar una cualidad específica, siempre que se tengan en cuenta los nexos y las relaciones que tienen con el todo, los cuales contribuyen a darle su significación propia (p. 66).

La afirmación anterior tiene una estrecha relación con el objetivo principal en esta investigación: analizar dos obras que se crearon a partir de diferentes dispositivos.

En primera instancia, se realizó una primera obra de danza contemporánea titulada *Eudemonía* la cual fue producto de un proyecto universitario. El detonante para esta creación fue la obra *Encuentro* de la pintora Remedios Varo esta se basó en una investigación académica en la

cual se recolectó información histórica sobre la pintora de donde se desencadenó la búsqueda sobre el surrealismo corriente artística a la cual pertenece dicha artista y que está estrechamente relacionado con el psicoanálisis y el onirismo. De aquí partió la creación en donde se utilizaron herramientas: bitácora, laboratorios de movimiento e improvisación.

A diferencia de la primera obra, *Hipocampo... Mi primer amor* fue producto de una co-creación que se construyó a partir de una metodología existente creada por el coreógrafo y director colombiano Johans Moreno Betancur, dicha metodología fue lo suficientemente flexible ya que no se impuso algo durante el proceso, me permitió habitarla, experimentar la creación desde otras formas y posibilidades, diferentes a las convencionales. La escritura dentro de la bitácora fue primordial para poder construir el eje temático de la obra, la cual se basó en mi historia de vida.

Para hacer un registro de todo el proceso de cada obra, se realizó una recolección de experiencias propias al crear, se recopilaron datos fundamentales que permitieron la creación de ambas piezas, esto se hizo gracias a la bitácora, fotos y videos en donde se documentó cada proceso, así mismo para dar un mayor sustento a la metodología con la cual se hizo *Hipocampo... Mi primer amor* se realizó una entrevista a Johans Moreno quien dio un aporte fundamental puesto que es su metodología la que se ocupó para la creación. Esto se sustentó a través del enfoque fenomenológico, en el documento *Los métodos de investigación para la elaboración de las tesis de maestría en educación*, el autor Sime (2020) hace especial énfasis en que “este método es apropiado para investigaciones cualitativas que buscan profundizar intensamente en las perspectivas de los sujetos en relación con una experiencia determinada en la cual han estado o están directamente involucrados” (p. 35), es por ello que se optó por realizar una entrevista para hacer un análisis profundo de la metodología de Johans Moreno, su aplicación en la obra realizada en conjunto y a sus propias creaciones .

Por otro lado, la Investigación Basada en Artes (IBA) forma parte de la investigación cualitativa enfocada e integradas en las artes. Al respecto Cole y Knowles (2008, citados en Navarro, 2023), en su artículo *Naturaleza de la investigación basada en arte: Bases y fundamentos para su desarrollo*, destacan lo siguiente:

La IBA junta las cualidades rigurosas y sistemáticas de las metodologías cualitativas convencionales con las cualidades imaginativas y artísticas en las artes, reconociendo el poder de la forma artística para alcanzar a diversas audiencias y para ganar una penetración más profunda en la complejidad de la condición humana (p. 256).

Con base en este diseño, se realizó un análisis adecuado sobre el proceso de principio a fin, tomando en cuenta estas cualidades artísticas con las que se realizaron ambas obras, se documentó todo sin descartar pasos ya que se considera que todo lo que se realizó durante cada investigación-creación es importante y fue lo que como creadora me llevó al resultado que se presentó con evidencia.

Para la documentación y narración total de cada obra, la experiencia propia de lo que viví como creadora se hizo presente en esta investigación, haciendo un recuento de principio a fin, fundamentándose en mis escritos dentro de la bitácora, en donde se evidenció cada laboratorio e improvisación. Además se realizó un registro fotográfico y videográfico lo cual permitió tener una visualización más cercana a lo que fue el proceso de ambas piezas.

Eudemonía

Para el desarrollo de la obra *Eudemonía*, se implementó el diseño metodológico cualitativo desarrollado anteriormente, en donde la parte reflexiva fue importante en este proceso. Dado que el montaje de la pieza fue un proyecto colaborativo, el análisis se delimita específicamente a la

escena 3, cuya autoría y desarrollo creativo están bajo mi cargo; no obstante, la investigación que realicé individualmente fue el hilo conductor que rigió toda la obra.

Fase 1. Recolección de datos y construcción del proceso creativo

El proceso de recolección de información se dividió en dos fases fundamentales:

- Como primer momento, se procedió a la recuperación de registros de todo el proceso de creación, de principio a fin. En esta etapa fue fundamental la bitácora ya que funcionó como la herramienta principal de registro permitiendo organizar cronológicamente cada etapa en la que se fue desarrollando la obra.

- En segunda instancia, se integró la investigación académica realizada originalmente en el periodo de septiembre-noviembre 2022 usada para el trabajo universitario; sin embargo, al convertirse en un formato de tesis, se necesitó recopilar más información en base de datos más profunda sobre Remedios Varo, el surrealismo y el onirismo.

Fase 2. Descripción de los hechos y análisis de la obra

En esta etapa se realizó un análisis reflexivo de la creación, sistematizando lo que se abordó en el proceso de creación.

- Se documentó de manera cronológica y detallada el montaje coreográfico partiendo del contexto académico en el que se realizó. Este registro permitió observar la evolución de la obra, utilizando la bitácora como herramienta de registro, videos y fotos como fuente de consulta los cuales funcionaron como un respaldo y material de análisis.

- Se analizaron los hallazgos obtenidos en los laboratorios de movimiento y trabajos de improvisación realizados con las bailarinas. La investigación teórica previa alimentó este

proceso partiendo desde una base sólida con información relevante ya que a partir de ahí surgieron motores de movimiento para la composición coreográfica.

- Se realizó un análisis profundo de la construcción de los personajes y la dramaturgia, se puso especial énfasis en la escena 3 desglosando el significado de cada momento, la carga emocional y simbólica para cada personaje.

Fase 3. Impacto

En esta etapa se analizó el alcance que tuvo la obra.

- Se analizó el impacto que tuvo el presentar la obra en un espacio no convencional, fuera de las instalaciones del Instituto de Artes. Esto permitió otro tipo de alcance con audiencias cuyo rango de edad era de entre 16 a 65 años.

- La comprensión de la recepción de la obra que se presentó ante el público y la experiencia estética que esta generó, se abordó desde un análisis cualitativo de la experiencia que tuvo el espectador. Para ello, se utilizaron como herramientas el registro de observación mediante la bitácora para capturar las reacciones espontáneas del público y la recopilación de testimonios a través de entrevistas informales y análisis documental para la retroalimentación que nos dieron los organizadores. Estos instrumentos permitieron registrar los datos y analizarlos para comprender cómo el mensaje que se pretendía dar desde un inicio de la creación, se logró a partir de la experiencia estética.

Hipocampo... Mi primer amor

Por otro lado, para el desarrollo metodológico de la obra *Hipocampo... Mi primer amor*, se implementó un paradigma cualitativo con enfoque fenomenológico. Este enfoque permitió

capturar y recolectar contenido que sumó a esta investigación, la recolección de información se nutrió de la interacción directa con Johans Moreno Betancur al trabajar con él durante este proceso, cuya metodología fue el eje de la obra, esto facilitó una transferencia de conocimientos más profunda.

Fase 1. Registro, documentación y sustento del proceso creativo

Como primer momento se sistematizó el proceso creativo de manera cronológica, abarcando desde el surgimiento de la idea hasta la puesta en escena final. Para esta etapa la bitácora fue una herramienta fundamental, fungió como un espacio de registro, esto fue lo que permitió darle un peso más valioso al proceso puesto que todo lo que se escribió en esta investigación se sustentó mediante fotos tomadas a dicha bitácora. En dicha herramienta se escribió toda idea, duda y pensamiento que surgiera sin cuestionar nada.

Asimismo, se hizo una transición de la búsqueda informal de fuentes de internet hacia una indagación en fuentes académicas, lo cual brindó una construcción teórica más sólida y rigurosa para la construcción de la pieza.

Fase 2. Entrevista

Para profundizar en la estructura de la obra y el proceso que hubo detrás, se integró el enfoque fenomenológico realizando así una entrevista dirigida a Johans Moreno Betancur. Su participación fue vital, ya que la pieza se construyó bajo su sistema metodológico, el diálogo se centró en comprender las raíces de su propuesta y la evolución de la misma.

Las preguntas abordadas fueron las siguientes:

- *¿Qué etapas consideras fundamentales en la metodología de tu proceso creativo?*

- *¿Qué papel juegan la investigación y la experimentación en tu propuesta?*
- *¿Qué herramientas o materiales son fundamentales en tu propuesta y por qué?*
- *¿En qué o quiénes te basaste para crear tu propia metodología?*
- *Desde tu forma de creación ¿Cómo defines a las grafías?*
- *¿Cuál es la diferencia entre las grafías de Fernando Zapata y tus grafías?*
- *¿Cómo dialoga tu propuesta con tu contexto social, político y cultural?*
- *¿Ha cambiado tu propuesta metodológica con el tiempo? ¿En qué aspectos se ha transformado y por qué?*

Fase 3. Análisis de la construcción de la obra

Esta fase se enfocó en tres ejes fundamentales:

1. Grafías de movimiento: Descripción de la forma de creación a partir de trazos como un lenguaje corporal.
2. Dramaturgia: Desarrollo narrativo y emocional de la obra.
3. Análisis de personajes y guion: Análisis de movimiento y comportamiento de cada personaje, así como fragmentos seleccionados del guion de la obra permitiendo una mayor cercanía de lo que trata.

Fase 4. Enseñanza e impacto como artista

Esta fase profundizó en los resultados de la obra, donde la exploración de nuevas formas de creación y de lenguajes desconocidos abrió una nueva puerta como creadora. Asimismo, se detalló el proceso de producción (diseño de vestuario, música, iluminación y escenografía) bajo

una mirada crítica sobre la autogestión, donde las limitaciones financieras y falta de presupuesto obligaron a tomar decisiones, exigiendo modificar planes y priorizar elementos sobre otros. No obstante, se concluyó que estas carencias no comprometieron a la obra ni la manera en cómo la recibió el espectador, ya que la propuesta centró su fuerza en los siguientes componentes: el cuerpo, la narrativa y la composición sonora, demostrando que la esencia artística trasciende las limitaciones materiales o visuales que serían lo ideal, pero en un campo como lo son las artes donde los apoyos económicos son escasos, se deben de hacer ajustes durante el proceso y adaptarse a los recursos existentes.

Generación de conocimiento desde la danza

En síntesis, se realizó una investigación/creación la cual se documentó a través de un análisis profundo por escrito de dos procesos creativos escénicos/dancísticos, en dicho escrito participé activamente en la interpretación de las obras con una revisión más detallada de los registros de mis procesos tanto como bailarina, coreógrafa e investigadora, haciendo uso de los dispositivos creativos que en los siguientes capítulos se abordarán con mayor profundidad.

La decisión de optar por titularme con la modalidad de tesis responde a la necesidad de otorgar permanencia a los procesos creativos y dispositivos, analizando y cuestionando lo que conlleva la creación dancística, haciendo que las obras realizadas no solo se queden en lo efímero, en el movimiento y en un trabajo académico. Mi paso como estudiante de la licenciatura en Danza no solo me dio herramientas técnicas dancísticas, sino que generó un espacio de investigación-creación donde descubrí que el cuerpo también genera conocimiento crítico a partir del movimiento.

Bajo esta premisa, la metodología aquí planteada propone que el papel del intérprete-creador traspase la ejecución física para acercarse y adentrarse en la investigación, para así llegar al conocimiento y criterio propio, tal como lo menciona Pérez (2022) en su artículo *Reflexiones sobre la epistemología dancística desde el baile flamenco* “la investigación intenta aprovechar dichas características para establecer nuevas y diferentes formas de acercamiento, abordaje y entendimiento” (p.161) así, este trabajo no solo documenta dos obras, sino que cuestiona, analiza y formaliza los hallazgos del proceso creativo. Por último, busco que la danza no solo sea vista como algo etéreo y efímero, sino que al igual que otras profesiones, esta también genera conocimiento, es un campo de saber y aporta a la sociedad. Es importante crear espacios en donde se reconozca que la danza además de generar una experiencia estética también genera conocimiento en donde la investigación tiene un papel fundamental dentro de dicha disciplina.

Dicho esto, es importante recalcar que el movimiento no está aislado al pensamiento crítico puesto que en la danza estos se entrelazan, esto no es un descubrimiento contemporáneo, el conocimiento en la danza está presente desde la existencia de la misma puesto que a partir de todos los descubrimientos que se hicieron en su momento se realizaron a partir de la observación e investigación pero también a partir de la práctica (movimiento), pero no es hasta que a partir de los 2000s la investigación dancística se reconoce como productora de conocimiento (Valdovinos, 2025). El hecho de que la misma sociedad haya visto a la danza como algo superficial está aislado con lo que realmente conlleva, es por ello la importancia de que nosotros como profesionales de la danza demos visibilidad a esto, y recalcar que tanto la investigación como la metodología es parte fundamental en la danza y la creación. Coincido con Valdovinos (2025) quien en su artículo titulado *La danza como productora de conocimientos* hace especial énfasis sobre este tema: “la danza posee sus propios medios de registro, procesamiento y transmisión de contenidos, que dan

consistencia a su despliegue metodológico y que, incluso, han sido efectivos en el sostenimiento de la práctica a lo largo de la historia” (p. 88).

A partir de esto, desde la relevancia que es la investigación y la metodología en dicha disciplina, es necesario resaltar que la creación también es importante para que nosotros mismos como bailarines aportemos conocimiento desde nuestra perspectiva y la práctica.

Partiendo de este planteamiento, mi tesis contribuye significativamente al campo dancístico mediante la sistematización de conocimientos y aprendizajes aplicados en dos obras de creación. Este trabajo abre un espacio para la reflexión y la investigación con el fin de que la danza no solo sea vista como efímera y corporal sino que también conlleve pensamiento crítico y fundamentación teórica. Además de que como creadora decidí que se quede el registro y análisis de dichas obras desde lo teórico, conceptual y metodológico, para que desde ahí se dé a conocer todo el trabajo que implica ser no sólo bailarina sino una profesional de la danza, que también engloba ser coreógrafa y además una investigadora de la disciplina.

Para comprender mejor lo que se planteó en el capítulo I y II sobre los procesos creativos y las herramientas de creación, a continuación en el capítulo III y IV voy a presentar el proceso que tuvieron dos obras que desarrollé en mi proceso formativo como estudiante de la licenciatura en Danza.

CAPÍTULO III REMEDIOS VARO COMO DETONADOR CREATIVO PARA LA CREACIÓN

Los procesos de creación pueden partir de distintas ideas, historias, curiosidades e inspiraciones a los cuales llamaremos detonadores. Con el fin de abordar más en estos procesos y herramientas de creación partiré de dos obras que fueron parte de mi formación profesional en la licenciatura en danza. El primero es resultado de un proyecto final del conjunto de asignaturas *Proyecto Integral de las Artes (PIA)* y el segundo es producto de mis prácticas profesionales que realicé en Medellín, Colombia.

En este capítulo compartiré el primer proceso que comenzó como una tarea universitaria, fue un proceso que duró tres semestres de la licenciatura. Se trata de una agrupación de materias que se abordan a partir de quinto hasta séptimo semestre, que a su vez en cada semestre está dividida en dos enfoques que suma al proyecto de cada alumno, en quinto semestre son *Conceptualización escénica y Administrativa*, en sexto *Montaje escénico, Imagen visual*; sin embargo, en este semestre se aborda una materia que complementa el trabajo de dicho proyecto y se llama *Composición coreográfica*, por último en séptimo semestre se divide en *Taller de vestuario y Escenotecnia*. Durante estos tres semestres se abarcaron las tres etapas de producción de las artes escénicas sugeridas por Algán & Berstein (2024), mismas que consisten en, “una preproducción hacia el estreno, pasando por una fase de producción y transitando luego la fase de representación, es decir, las funciones” (p. 44).

La inspiración principal fue la obra pictórica *Encuentro* (1959) de la pintora Remedios Varo a través de la experiencia estética que tuve al verla en una exposición temporal sobre el arte surrealista titulada *Sólo lo maravilloso es bello - Surrealismo en Diálogo*. Dicha exposición estuvo

en el museo del Palacio de Bellas Artes de junio a octubre de 2022. Es ahí donde surgen ideas, preguntas, pensamientos, propuestas y referentes para crear una obra de danza contemporánea basada en dicha obra visual, entre estas ideas que surgieron fue darle movimiento mediante la danza, siempre estuvo presente la propuesta de la estética tanto en vestuario como iluminación haciendo referencia al arte surrealista. La primera pregunta que aparece es ¿de dónde voy a partir para crear movimientos inspirados en una obra visual?

Durante el quinto semestre, como parte de la asignatura *Conceptualización escénica* hice la primera exploración de investigación académica para dar fundamento a la obra y comenzar el proceso de creación. En dicha investigación presenté la idea creativa y cómo pretendía crear una experiencia estética al espectador a partir de la danza contemporánea como lenguaje visual.

El hilo conductor de la obra fue "el encuentro consigo mismo", entendido como ese momento de confrontación que cada persona experimenta o está en busca de ello después de un hecho que haya marcado su vida. Dicho encuentro viene luego de una introspección y auto-reflexión.

3.1 Inspiración

Al tomar como referencia una obra visual y la perspectiva que sobre ella tienen diferentes autores, me inspiro en todos los elementos y simbología que expone, ya que al ser una obra surrealista, tiene estrecha relación con el psicoanálisis, tal como lo menciona André Bretón en su *Manifiesto del Surrealismo* (Casado, 2017), quien fue influenciado por conceptos centrales de las teorías de Sigmund Freud sobre el inconsciente y la interpretación de los sueños.

Para poder hablar de Remedios Varo es necesario hacer énfasis en los antecedentes que se tomaron en cuenta para la creación de este trabajo, es decir; plantear la definición de Surrealismo

como movimiento artístico y abordar la trayectoria de Varo, puesto que al hacer una investigación más profunda es como se puede obtener una mejor información para la creación escénica y la producción.

El Surrealismo es una corriente artística que se dedicó a explorar las fuentes de la creatividad dándole prioridad a los contenidos subjetivos (De la Fuente, 2021). En 1916 nace el movimiento Dadaísta como reacción ante la guerra, que tenía como objetivo la disolución de los convencionalismos y la lógica social. A raíz de este movimiento surge en Francia en 1920 el movimiento surrealista. Dicho término es atribuido a Guillaume Apollinaire; sin embargo, en 1924, André Breton publicó el Manifiesto del Surrealismo, dando la siguiente definición según Casado (2017) “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón ajeno a toda preocupación estética o moral” (p.80).

Esta corriente artística explora el mundo onírico por lo que tiene fundamento en teorías psicológicas como la Freudiana, la cual dice que los sueños se vuelven más importantes al ser reveladores de una realidad más profunda (Palumbo, 2010), es decir indaga en el inconsciente. Esto es evidente en cada una de las obras de artistas surrealistas como Salvador Dalí, Leonora Carrington, René Magritte, Max Ernst, Joan Miró y Remedios Varo, por mencionar a algunos de sus representantes.

Históricamente, el mundo del arte en todas sus ramas (tanto danza, música, artes visuales y teatro) ha sido liderado principalmente por hombres. El movimiento surrealista no fue la excepción, ya que en un principio solo se hablaba del trabajo de los hombres. Tiempo después, mujeres como Remedios Varo Leonora Carrington, Jacqueline Lamba, Dorothea Tanning, Meret Oppenheim, Valentine Penrose, María Izquierdo, Claude Cahun, Lee Miller, Maruja Mallo, Dora

Maar, Alice Rahon, Mimi Parent, Léonor Fini, Bridget Bate Tichenor y Valentine Hugo; por mencionar algunas, hicieron más fuerte esta corriente por todo su trabajo que se extendió por el mundo.

En México, dentro del movimiento surrealista destaca Remedios Varo quien fue exiliada voluntariamente de España, huyendo debido a la Guerra Civil española, lo que produjo que tuviera una creatividad mestiza por la influencia del Viejo Mundo y la de nuestro país (De la Fuente, 2021), en otras palabras; un sincretismo artístico. En sus obras se puede notar tal influencia, dándole a cada trabajo un sello que le dio reconocimiento dentro de nuestro país y en el mundo. Este renombre la hizo formar parte de los surrealistas más importantes del país a pesar de ser un movimiento que en su mayoría fue liderado por hombres. Remedios junto a Leonora Carrington, María Izquierdo y Frida Kahlo fueron las artistas mujeres más destacadas e importantes de este periodo. Aunque el surrealismo en México estuvo marcado por tales figuras quienes se adentraron en lo onírico y esotérico, la presencia de Kahlo en este círculo es un punto de debate y no se le puede considerar parte, ya que si bien André Bretón la consideraba surrealista, en el libro *Biografía de Frida* de Herrera, H. (2019) se menciona que ella misma hacía énfasis al decir “Nunca pinté sueños. Pinté mi propia realidad” (p.11). Por otro lado Brandoni (2018) menciona que “la artista recurre a los procesos más personales para así demostrarlo: sueños, fantasías, miedos en los cuales todo puede tomar la forma de la metáfora y el simbolismo” (p. 7), debido a que Kahlo rechaza la etiqueta de surrealista no la podemos considerar parte del núcleo onírico del surrealismo mexicano, en cambio, en las obras de Remedios Varo esta estética es evidente, pues plasma elementos propios de la corriente artística.

Molina (2021) menciona que Remedios Varo “realizaba cuadros de estética onírica de manera meticulosa. Su onirismo no se basaba en sueños sino en una síntesis entre el simbolismo,

misticismo, las alegorías renacentistas, y la psicología jungniana y freudiana con sus teorías sobre el inconsciente” (p. 17). Me parece importante destacar de dónde viene la estética de la pintora ya que al ser una obra de ella un detonante para mi creación, necesitaba tener un contexto amplio sobre la artista y su trabajo. Dicha estética onírica rodeada de simbolismos y misticismos que se menciona lo podemos observar en la obra *Encuentro* que a continuación abordaré con mayor detalle.

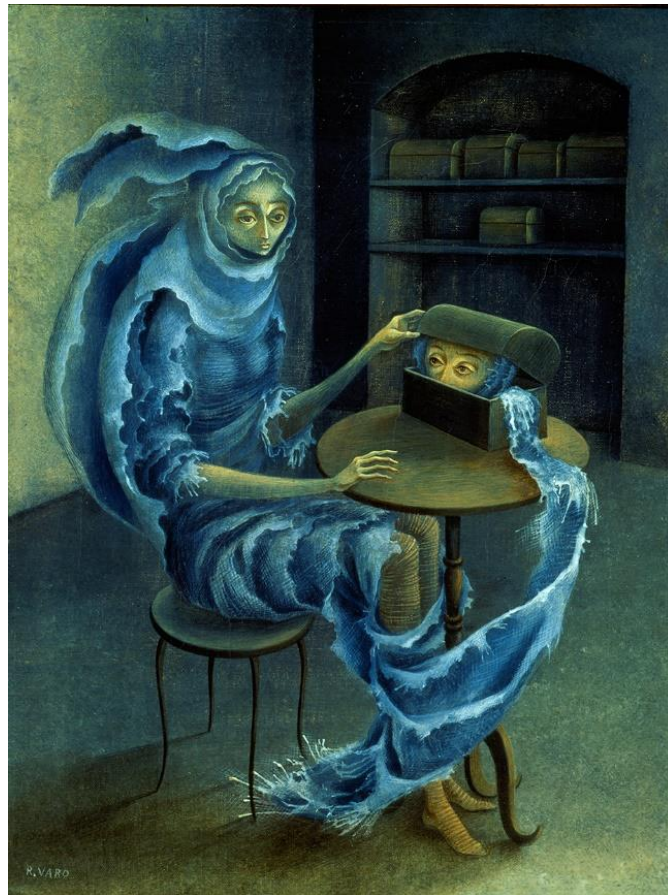
3.2 Más allá del Encuentro

La obra fue realizada en 1959 durante la etapa donde la artista vivía en México. *Encuentro* refleja su estilo surrealista y temas recurrentes con elementos místicos, esotéricos y mágicos. Una vez teniendo un contexto sobre el movimiento artístico y la autora, investigué sobre diferentes puntos de vista e interpretaciones de distintos autores acerca de la obra *Encuentro*; a continuación presento una descripción propia.

En el cuadro vemos como figura principal a una mujer sentada en un banco abriendo un cofre que está sobre una mesa alta y circular, en dicho objeto se ilustra la parte superior de su cara a manera de reflejo, puedo notar que se están viendo a los ojos contemplándose una a la otra; una tela azul la cubre de la cabeza a los pies y esta tiene una textura líquida parecida a las olas del mar, esto a su vez sale del cofre que las hace conectar entre sí. El lugar donde se encuentra está solitario, por los colores que ocupa la autora como los tonos azul y verde los cuales predominan se nota que está en un lugar frío y austero, solo es ella y su reflejo, en el fondo hay un mueble y se perciben cinco cofres cerrados de distintos tamaños. La estética de los personajes en esta obra son de otro mundo como lo suele representar la autora en sus demás trabajos, ella suele combinar siluetas humanas y naturaleza zoomorfa (Segoviano, 2026). Sin embargo, específicamente en dicha obra noto una combinación entre lo híbrido y amorfo, veo un ser místico y etéreo viendo su reflejo, yo

interpreto que ese personaje es un autorretrato de la autora y en este cuadro está haciendo alusión a una introspección y a su propio encuentro (Figura 5).

Figura 5 *Encuentro* (1959) Remedios Varo



Nota. Encuentro [Pintura], por R. Varo, 1959, <https://www.remediosvaro.art/paintings/encuentro>

En la obra, los cofres son elementos visuales de gran simbolismo, esto es común en Varo porque para ella cada detalle tiene una razón de estar, siempre está presente este misticismo en todas sus obras. Personalmente, este objeto evoca un espacio para guardar secretos, un tesoro valioso o recuerdos. Considero que el hecho de que haya incluido varios cofres deja el significado abierto a la interpretación y criterio de cada espectador, pues aunque se sabe que Varo exponía objetos con un profundo simbolismo, nunca conoceremos su significado exacto para ella.

En el caso específico de la obra que analizo, yo interpreto que lo que puede contener tanto el cofre que está abierto como los que permanecen cerrados es su yo interno en diversas etapas de su vida, o bien, que está en la búsqueda de sí misma. Este último me parece más congruente con el título de la obra.

Bachelard (1965) en su libro *La poética del espacio* habla sobre la relación entre los lugares que habitamos y nuestra vida interior menciona que, “en el cofrecillo se encuentran las cosas inolvidables, inolvidables para nosotros, y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y el porvenir se hallan condensados allí y así el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial” (p.125). Esto me ayudó en el momento de la creación puesto que no nada más tenía mi interpretación de lo que representan los cofres, sino que se sumaban otras formas de ver este objeto para darle una dramaturgia a los cofres que cobrarían vida mediante la danza en la obra que estaba creando.

Por otra parte, Luquín (2009) menciona que:

Hay escondites donde el ser humano encierra sus secretos, un espacio interior que no se abre a cualquiera. La propia Remedios Varo era consciente de que el mundo de la pintura es un mundo para conocerse, para reconocerse. ¿Qué podemos encontrar en ese mundo?” (p. 262).

Lo anterior me hace pensar que para Remedios Varo la pintura es una manifestación de su interior lleno de misticismo, por eso lo consideraba un mundo para conocerse y reconocerse, yo lo llamaría encuentro. Pero qué pasaría si esto se adapta al mundo de cada persona, para otros su mundo es de música, danza, naturaleza, etc., en él se conocen y se reconocen, es ahí en donde

ocurre su encuentro, lo que me hace cuestionar: ¿qué pasaría si cada persona tiene un encuentro con su mundo, con su interior?

Dicho lo anterior, al analizar con mayor detalle la obra *Encuentro* de Remedios Varo y su título, me hace concluir que la acción de abrir ese pequeño cofre simboliza algo más profundo como la introspección. Al destaparlo, el personaje no encuentra un tesoro material sino que ve en él un reflejo de sí misma, una imagen que la confronta con su propia identidad, por lo que el cofre no es solo un objeto y tampoco tiene la función de armonizar la estética del cuadro, tiene una razón de estar. Esta acción tan íntima y común es semejante a verse en un espejo, lo que me lleva a conceptualizar mi propia interpretación como “el encuentro con uno mismo”, un reflejo del ser interno y de la propia vida. Llegando a una confrontación, que abarca tanto el pasado como el presente, es una experiencia que toda persona experimenta o experimentará en algún punto de su existencia.

Lo que representa para mí es un proceso por el cual todos pasamos, es el encuentro que yo experimenté conmigo misma en medio de una crisis que yo denominé así después de pasar por una etapa en dónde me preguntaba constantemente “¿quién soy yo?”, estaba en búsqueda de respuestas a esa pregunta en este proceso de autoconocimiento, lo que implicó la confrontación de miedos como la soledad, la introspección y la dismorfia corporal al verme en el espejo generada por la comparación con otras personas, asimismo esta crisis se volvió más fuerte al tener una constante incertidumbre relacionado con lo profesional al haber salido de la carrera de Derecho que es percibida como una de las mejores pagadas y elegir entrar a la carrera de Danza vista como menos estable o con menor campo laboral, esto generó dudas y presiones externas aumentando esta crisis de no saber quién soy yo y que era lo que quería para mí en el campo profesional.

Durante este proceso me confronté con estos miedos e inseguridades, aceptándolos y trabajando en terapia psicológica, el hecho de pasar tiempo en soledad para reconocer mi propia historia incluyendo el pasado y el presente, enfrentar mis decisiones y haciendo lo que me gusta me llevaron a mi encuentro, lo que hizo que me conociera mejor, saber con mayor certeza quién soy, que mi autoestima se elevara y los comentarios externos ya no afecten a mi persona.

Al ver la obra de Varo en aquella exposición durante esa etapa donde pasaba tiempo conmigo misma para conocerme mejor, conectó profundamente con el proceso de aceptación y el encuentro que estaba experimentando al buscar darle respuesta a la pregunta que me hacía “¿quién soy yo?”. Por lo tanto, resonó aún más con lo que estaba viviendo y cobró un sentido más profundo, sirviendo más adelante como inspiración para la dramaturgia de la obra de danza que hice.

La palabra “encuentro” tiene un significado personal pero también tiene una esencia de la obra de Remedios Varo, al dar mi propia interpretación basada en mis experiencias, es así como yo llevo de algo personal a algo universal para que las personas conecten con la obra desde su historia de vida.

Cada persona interpreta el arte de forma única basada en sus vivencias, emociones y experiencias. Esto lo encontramos fundamentado por la neuroestética, la cual se enfoca en la percepción del arte que tienen las personas hacia cualquier obra (Carrillo, 2022); ya sea visual, dancística, teatral, cinematográfica, arquitectónica, entre otras. Lo anterior me hace concluir que lo que significó para mí ver la pintura, para otra persona puede tener otro significado resultado de sus vivencias así como el ver mi obra y que conecten con ella es algo subjetivo porque lo verán desde otra perspectiva; sin embargo, mi objetivo es que desde cualquier punto de vista logren conectar con la historia dándole una interpretación propia.

Esto lo podemos entender mejor al hablar de los fundamentos básicos de la hermenéutica y semiótica, enfocándome en la rama del arte que es lo que me compete, por un lado; el primer concepto se refiere a cómo interpretamos todo aquello que nos comunica algo en este caso una obra tanto visual como dancística. Para Hans-George Gadamer tiene que ver con un sentido común, está estrechamente relacionado con las subjetividades individuales (como se citó en De la Maza, 2005). Por otro lado, la semiótica se enfoca en analizar los signos, los procesos de significación y la manera en cómo creamos e interpretamos los mensajes que nos envía el artista. Estos dos conceptos tienen una relación, Tornero (2018) menciona que “comparten un punto en sus especulaciones: la condición simbólica del ser humano y el lenguaje” (p. 71). En conclusión, estos dos conceptos en el arte se complementan y tienen una relación fundamental en la línea que hay entre el artista y el espectador, puesto que después de observar y analizar es él quien descifra el mensaje dentro de la obra haciendo que esto sea subjetivo y desde su perspectiva.

Amador-Bech (2012) hace referencia a lo anterior afirmando que:

La hora de proceder a la interpretación de una obra de arte se pone de manifiesto que existen tanto una diferencia, como una distancia cultural entre el horizonte del autor de la obra de arte y el del intérprete de la misma (p.44).

3.3 Proceso de montaje

Al mismo tiempo que estaba trabajando en la investigación comencé con la etapa del proceso de montaje de *Encuentro*.

Durante las clases de la materia *Conceptualización escénica* se nos brindaron herramientas para la creación coreográfica como exploraciones, juegos, improvisaciones y laboratorios de movimiento, esto me permitió crear imágenes en mi mente de cómo es que veía mi proyecto

desarrollado en una obra de danza contemporánea y posibles movimientos para el montaje coreográfico. Al ser éste un primer acercamiento a dichas herramientas, todavía no tenía tan claro cómo quería contar una historia a través de todo lo que investigué y sobre mi experiencia estética al ver la obra; sin embargo, a través de los laboratorios de movimiento ya empezaba a encontrar gestos, frases y herramientas para la creación.

Dentro de dichas exploraciones encontré que podía hacer acciones que evocaran el encuentro como el ver la palma de mi mano que esto en el montaje coreográfico se transformó cuando las bailarinas se ven cara a cara y repiten la misma secuencia de movimientos.

Conforme iban avanzando los laboratorios y exploraciones dentro de las clases, yo tenía más claro lo que quería hacer en el montaje respecto a los trazos en el escenario; tomé en cuenta trazos propuestos por nuestra maestra de la materia *Composición coreográfica* basados en el trabajo de Rudolf Von Laban en su sistema de análisis del movimiento (Laban Movement Analysis LMA). Específicamente desde el componente de Choreutics (coreutica) o armonía espacial, el cual estudia la relación del cuerpo con el espacio (Ros, 2019).

Tomé en cuenta tres tipos de trazos; en primer lugar curvos y espirales porque suelen ser atribuidos con la introspección y al pasado, yo le quise dar esa asociación pero también quise atribuirlo a los recuerdos y a un retroceso (pasado), por otro lado, los trazos rectos que representarían algo concreto y a la confrontación del personaje con su encuentro.

Dentro del sistema de análisis de movimiento de Laban se encuentra la categoría de la *forma* y está relacionado con la cualidad que tiene, sugiriendo la manera en cómo el cuerpo llega a cualquier punto del espacio (Ros, 2019); sin embargo, otra categoría de este sistema que encuentro importante para la explicación de los trazos, tenemos al *espacio* que en palabras de Ros

(2019) “incluye el movimiento del cuerpo en conexión con el entorno: esquemas espaciales, recorridos y líneas de tensión espacial” (p. 353).

Es aquí donde entra la coréutica, Jara (2020) menciona al respecto sobre este concepto:

La Coréutica, desde la perspectiva del actor escénico, se transforma en un mecanismo que permite, a través de la danza, llevar al cuerpo a la conexión eficaz y armónica con el espacio, estableciéndose con ella una relación de dominio técnico, que radica en la comprensión de la composición de cualquier acción cinética y en la manera de plasmarla en el espacio (p. 78).

Lo anterior me hace concluir que como creadores los trazos que se crean serán propios desde la comprensión y el objetivo que este tenga para la creación de la coreografía, así dichos trazos se convierten en un componente efímero puesto que no son tangibles tal como lo es la danza; no obstante, el bailarín es el vehículo para crear estos trazos que le evocarán algún sentimiento al espectador según la temática de la obra. Tal como lo menciona Ros (2019) “la forma del trazo-forma es efímera ya que sólo existe en la intención de quien lo ejecuta y en la memoria de quien lo mira” (p. 354).

Con respecto a la conjunción de proyectos, en sexto semestre de la carrera la Academia de *PIA* de ese momento hizo una propuesta para que se fusionaran todos los trabajos de investigación que tuvieran alguna relación entre sí, por lo que mi proyecto se fusionó con otros dos proyectos de mis compañeras de grupo, Angélica Marian Rodríguez Barrera y Andrea Ramos Miguel que, si bien no hablaban de Remedios Varo, tenían cierta relación al hablar de emociones, la mente, pensamientos, procesos y un diálogo interno. Es decir, la investigación de las tres estaba más encaminada a un trabajo intrapersonal. El proyecto de Marian trataba sobre la pérdida de uno

mismo, el trabajo de Andrea abordaba el proceso de individualización y en cuanto a mi investigación que ya se mencionó anteriormente trata del encuentro consigo mismo basado en la obra pictórica de Remedios Varo y fue el hilo conductor de los tres trabajos que resonó en cada uno, tanto en la creación de las escenas como en la producción que más adelante abordaré.

Durante sexto y séptimo semestre se realizaron ajustes a lo que yo tenía pensado con mi tema, ya que se iban a integrar otras dos investigaciones a la obra, ideas tanto mías como de mis compañeras se unificaron para llegar a la idea principal.

De tal manera que la obra en esta nueva versión conjunta se tituló *Eudemonía*. La elección del nombre, se debe a la conexión entre la definición de la palabra que proviene del griego antiguo eudaimonía y la historia de la obra, de acuerdo con la Real Academia Española (s.f.), se define como el “estado de satisfacción debido generalmente a la situación de uno mismo en la vida”, elegimos un nombre que no es común y que con una palabra pudiera describir la trama. Muestra el proceso de aceptación y realización de una persona, dividiéndose en tres fases, comienza con la pérdida de uno mismo, seguido de la confrontación a esta situación y culminando con el encuentro consigo mismo, misma que se divide en tres escenas mostrando esas fases.

Al integrar tres investigaciones diferentes para la creación de la dramaturgia de la obra, se estableció una narrativa principal sustentada por experiencias propias tanto de mis compañeras que formaron parte del proyecto como mía, que anteriormente desarrollé. *Eudemonía* cuenta la historia de una persona que pasa por un proceso en el que se siente perdida, marcada por la pregunta recurrente: "¿Quién soy yo?" y la confrontación con las propias inseguridades. Este personaje transita por etapas en las que se enfrenta a estos miedos y crisis, esto implica momentos de desagrado e incomodidad; sin embargo, esta confrontación es la que lo lleva a un encuentro consigo mismo.

En este proceso decidimos los personajes, los cuales son: el personaje principal al que no se le asignó un nombre, optando por darle el nombre de la propia intérprete "Andrea". Acordamos tener tres personajes secundarios, esto fue porque no contábamos con las suficientes bailarinas y el tener solo tres permitiría que cada uno tuviera más apariciones en la escena que a cada una le correspondía. Estos personajes los nombramos “cofres” tomando como referencia la simbología de la obra pictórica de Remedios Varo y cada “cofre” representa los miedos y crisis que atormentan a la protagonista, la confrontación y el encuentro con ella misma, estos llevan por nombre: “máscara”, “sombra” y “encuentro”.

- **Personaje principal (Andrea)**

El personaje principal denominado Andrea por el nombre de la intérprete es el hilo conductor de toda la obra ya que tiene aparición en todas las escenas, puesto que vive todo el proceso de búsqueda de sí misma. Aspira llegar al encuentro consigo misma motivada por la pregunta “¿Quién soy yo?” lo que la lleva a enfrentarse con su pasado y sus decisiones que la han llevado a ese punto catártico y de introspección.

Andrea pasa por procesos internos difíciles, como el enfrentamiento de sus propios miedos e inseguridades disfrazados de “máscara” y “sombra”. Con todo lo vivido, el personaje supera estos miedos y se vuelve más fuerte, libre, independiente y resiliente, llevándola a su “encuentro”.

- **Máscara**

Este personaje tiene mayor relevancia en la primera escena, sin embargo mantiene apariciones a lo largo de la obra. Este cofre representa la persona en sí, esa identidad que deseamos proyectar en el día a día (presente). Simboliza los rasgos o roles que se adoptan por influencia del entorno y la sociedad que vamos adoptando, parecidos a los roles que asume un actor o un bailarín,

impidiendo una personalidad auténtica. Es esto lo que detona al personaje el cuestionamiento ¿Quién soy yo?

- **Sombra**

Este personaje cobra mayor relevancia en la escena dos, enfrentándose con el personaje principal, La sombra es el cofre que representa el pasado reprimido, los miedos y todos aquellos aspectos del individuo que son considerados negativos, incómodos o "malos", como los celos, la codicia, la envidia, las inseguridades profundas y los traumas no resueltos que se encuentran en el inconsciente. Es por ello que en esta escena, existe una confrontación con aquellos aspectos internos que la detienen en el proceso de autoconocimiento de la protagonista.

- **Encuentro**

Este personaje tiene una aparición total en la escena tres, actúa como un reflejo de la protagonista, simbolizando una reconciliación con todos los elementos que la hacen ser ella. En esta escena, Andrea se enfrenta a la soledad y a la convivencia consigo misma, aceptando su realidad. De esta manera, se libera de todo aquello que había permanecido reprimido dentro de los cofres, logrando la aceptación tanto de su pasado como de su presente.

La historia de la obra se desarrolla en tres escenas que reflejan el proceso interno de la protagonista, donde la aparición de los cofres es fundamental para el desenlace.

La primera escena establece el estado inicial de la protagonista (Andrea), caracterizado por la desubicación espacial y una crisis existencial detonada por el cuestionamiento: ¿Quién soy yo? en un estado de vulnerabilidad. Es aquí donde entra el personaje de la “máscara” mostrando lo que la gente quiere ver, dejándose guiar por los estereotipos de cómo debería de ser. Es la primera confrontación de Andrea con esta “máscara” y su verdadera realidad.

La segunda escena se adentra en el inconsciente del personaje principal. Al inicio de este acto, hay una aparición de los tres cofres (Máscara, Sombra y Encuentro), haciendo una referencia a la obra pictórica de Remedios Varo y por otro lado simbolizando que todos los aspectos del ser están presentes, aunque reprimidos. No obstante, en esta escena es evidente la aparición entre Andrea, sombra y máscara, se enfoca en la confrontación donde la protagonista interactúa con aquellos aspectos ocultos en el inconsciente como los miedos (Sombra) y las identidades impuestas por la sociedad (Máscara). Esta interacción representa el momento más difícil del proceso, donde se confronta con los elementos internos que la han mantenido estancada y sin saber quién es ella en realidad.

Y por último, en la escena tres el personaje con más apariciones junto con la protagonista es el personaje “encuentro” cuyo objetivo es guiar a la protagonista hacia la reconciliación llevándola a ver su propio reflejo, si bien este cofre tiene la mayor relevancia con Andrea a lo largo de la escena, los otros dos personajes (sombra y máscara) reaparecen al inicio y en el cierre. El final de la escena reúne a los cuatro personajes en un solo espacio, un momento que simboliza la unificación y la aceptación de todos los aspectos que constituyen la identidad de Andrea, tanto los buenos como los malos, esto es lo que permite el autoconocimiento y liberación de la protagonista.

Las escenas plantean la investigación que cada una realizó, por lo que me enfocaré en la escena que a mí me compete, que es la tercera, es decir, el encuentro consigo mismo.

Para empezar, durante las clases de las materias de *composición coreográfica y montaje escénico* exploré individualmente mediante palabras clave de mi investigación algunas acciones con movimientos y trazos en el espacio, lo que me permitió tener más elementos al momento de la creación ya con todo el material que tenía para crear.

Para este punto ya tenía claro que para esta escena el personaje de la protagonista (Andrea) y "encuentro", tenían que estar puesto que son los que conceptualizan el proceso de autoconocimiento. Para la elección de las bailarinas sobre todo estos dos tratamos de que tuvieran características similares, para hacer referencia al “reflejo” sin embargo la búsqueda no fue exitosa, la solución fue que en los momentos que ellas hicieran los mismos movimiento fueran lo más coordinadas posibles.

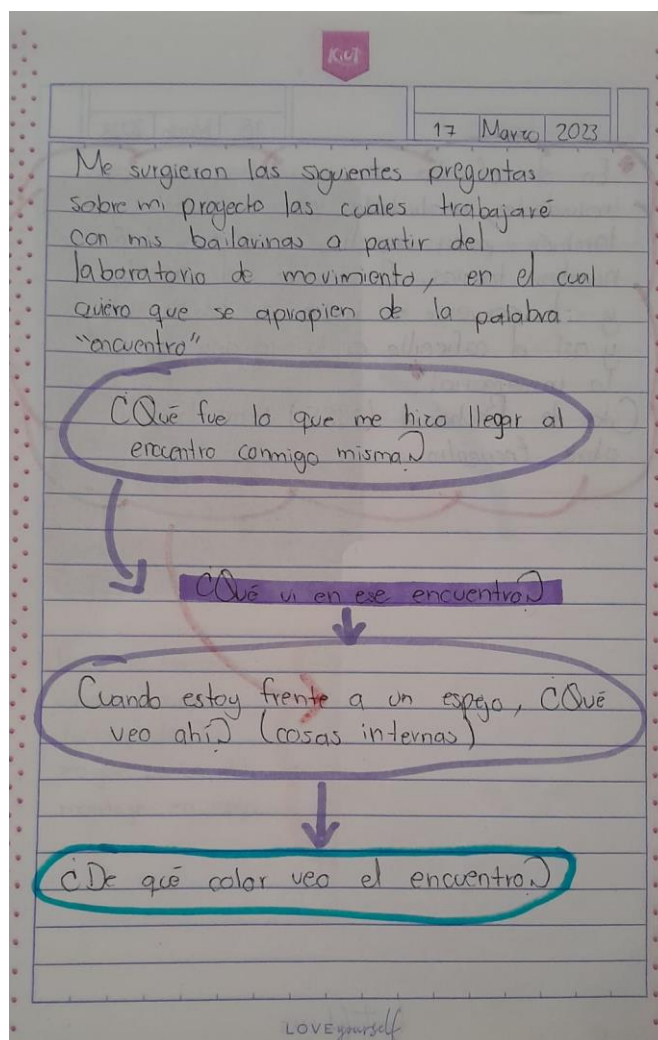
Con respecto al proceso de montaje de dicha escena, el inicio se centró en una conversación con las dos bailarinas que protagonizaron la escena, quise comenzar con este diálogo porque me pareció fundamental para que ellas también supieran de qué trataba y estuvieran inmersas en el tema. Les di un contexto de cómo surgió la idea y compartí puntos clave de la investigación teórica hablándoles de Remedios Varo, el surrealismo y la obra que detonó la creación. Así mismo expuse mi experiencia en el proceso de autoconocimiento e introspección que me hizo llegar a tal encuentro. Buscaba crear un espacio de vulnerabilidad compartida entre ellas y yo, pregunté a las bailarinas si habían experimentado alguna situación similar o diferente que las hubiera llevado a un estado de introspección y ambas afirmaron haber vivido este tipo de "encuentro".

El hecho de que las bailarinas y yo tuviéramos una relación estrecha como compañeras de grupo y amigas cercanas, facilitó su apertura durante la conversación, los laboratorios posteriores y el montaje en conjunto. Además, el haber experimentado las tres dicho encuentro aunque en formas diferentes nos permitió tener una conexión que se convirtió en el punto de partida para la exploración física.

Una vez que tuvimos tal conversación yo les realicé cuatro preguntas, el objetivo fue que ellas se apropiaran de la palabra, de sus personajes, de la escena, que tuvieran presente la experiencia que vivieron en ese encuentro con ellas mismas que me contaron en un inicio, esto con

el fin de que se pudiera retomar material de ahí para la creación coreográfica. Para ello, la bitácora fungió como una herramienta fundamental (Figura 6).

Figura 6 Preguntas escritas en la bitácora



Nota. Elaboración propia.

- ¿Qué fue lo que me hizo llegar al encuentro conmigo misma?

Esta primera pregunta si bien estuvo implícita con la conversación inicial que tuvimos, fue importante hacerla para que las bailarinas recordaran la situación o el detonante específico que las llevó a ese momento de introspección y autoconocimiento, para que lo pudieran recordar. Al

requerir que recordarán este origen, buscaba reactivar sensaciones y momentos que vivieron en ese encuentro. De esta forma, ellas no solo iban a conceptualizar la palabra, sino que podían evocar llevando esas sensaciones a los laboratorios y permitir que las expresiones estuvieran presentes en la escena.

- ¿Qué vi en ese encuentro?

La segunda pregunta se enfocó en el desarrollo y contenido de ese proceso de autoconocimiento e introspección. Estuvo pensada para que recordarán la evolución que tuvieron, lo que reconocieron y comprendieron de ellas mismas en ese momento.

- Cuando estoy frente a un espejo, ¿Qué veo ahí? (alusión a lo interno)

Al tomar la obra de Remedios Varo como detonante para la creación, en donde es evidente que ve su reflejo dentro de un cofre, e irme por una interpretación subjetiva, en la que no solo ve algo superficial sino algo interno refiriéndome al autoconocimiento e introspección. La intención de esta pregunta no era describir la imagen física, sino mencionar todo lo que las caracteriza como su personalidad, fortalezas, virtudes, áreas de oportunidad, metas, etc., y lo pudieran transmitir a través de la danza.

- ¿De qué color veo el encuentro?

Finalmente, esta fue una pregunta subjetiva pero importante para la producción y el diseño artístico de la obra

Al pedirles a las bailarinas que asignaran un color a su encuentro, me llevó a enfocarme en una percepción relacionada con lo sensorial en este caso lo visual de su propia vivencia. Esta pregunta me permitió obtener diferentes colores de cada proceso de las intérpretes, incluyendo el

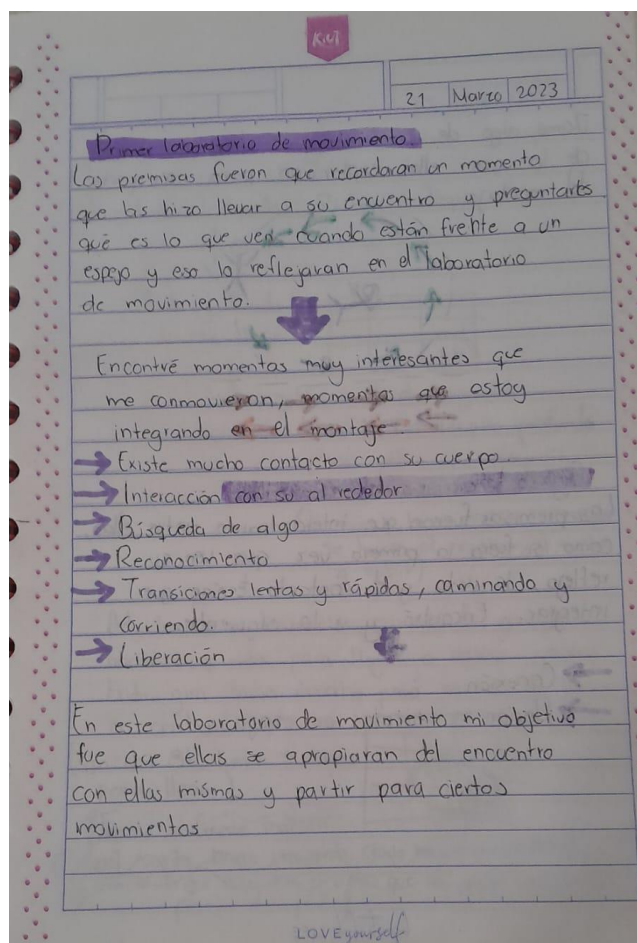
mío y de la propia obra pictórica que detonó la idea, para que posteriormente esta información se ocupara en el diseño de luces de la escena, dándole otro enfoque, un simbolismo y se diferenciara de las demás.

En el laboratorio, las premisas fueron que recordaran un momento que las hizo llevar a su encuentro y preguntarles qué es lo que ven cuando están frente a un espejo y eso lo reflejaran a partir de movimientos.

Encontré momentos interesantes que me conmovieron porque conecté emocionalmente con la interpretación de las bailarinas que estaban creando en esta exploración, despertaron sentimientos profundos ya que estaban transmitiendo el *encuentro* que se planteó en la premisa y ese fue mi objetivo inicial que quería transmitir en mi escena; que el espectador conecte desde su historia de vida y perspectiva. Este primer laboratorio me permitió visualizar mejor la escena y la estructura, pude notar que hicieron uso del contacto con su propio cuerpo, interacción con su alrededor, siempre estaban en búsqueda de algo, utilizaron transiciones lentas, rápidas, caminando y corriendo.

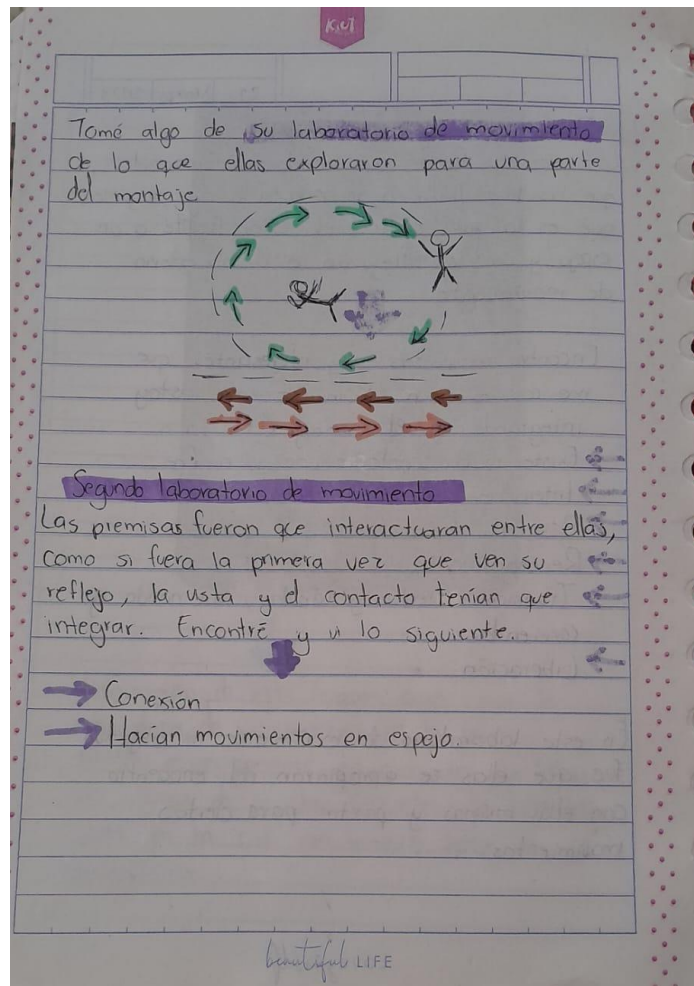
Realicé un segundo laboratorio de movimiento en el cual las premisas giraron en torno a la interacción de ellas, como si fuera la primera vez que ven su reflejo, les di dos consignas, la primera fue que tenían que integrar la vista y el contacto, la segunda consigna fue que tenían que hacer uso de todo el espacio. En este laboratorio encontré mucha conexión entre ellas, transmitieron sensaciones de liberación y descubrimiento (Figura 7 y 8).

Figura 7 Apuntes de laboratorio en bitácora (1)



Nota. Elaboración propia.

Figura 8 Apuntes de laboratorio en bitácora (2)



Nota. Elaboración propia.

A partir de estos laboratorios y exploraciones comencé a crear, les propuse a las bailarinas movimientos que noté que se repetían y ellas podrían apropiarse fácilmente.

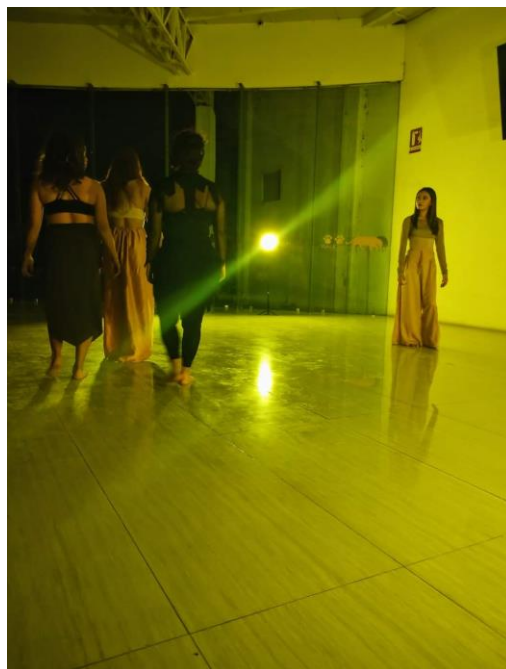
Dividí mi escena en dos partes, la primera fue especialmente pensando en el encuentro de Andrea (protagonista) junto con dicho personaje “encuentro” y la segunda fue la parte final en donde se integraron los otros dos cofres la “sombra” y la “máscara”.

En el montaje coreográfico, lo primero que imaginaba eran las transiciones, entradas y salidas de las bailarinas, con base a eso comenzaba a crear movimientos explorados durante los

laboratorios y tomados de mi bagaje dancístico de la disciplina de danza contemporánea. Entre estas transiciones que tenía planeadas, la primera que tomó forma fue la manera en que iba a entrar la protagonista, ella debía entrar caminando por todo el espacio; durante los ensayos le di la consigna de mirar y caminar por el espacio como si fuera un lugar desconocido.

Para hacer referencia a la obra pictórica de Remedios Varo en la siguiente transición, “encuentro” como personaje principal entra al escenario liderando a los demás cofres haciendo referencia a la obra en donde salen en el fondo de dicha pintura y que aparecieron a lo largo de la historia. Estos tres personajes entran siguiendo la mirada de la protagonista, la consigna fue que se vieran todas como si fuera la primera vez que se ven en un espejo, con mucha curiosidad (Figura 9).

Figura 9 *Escena 3: Encuentro (1)*



Nota. [La noche de hoy se presentó en el Museo Ignacio Rodríguez Galván del Tekuayán-Bioparque Tizayoacan la

Obra: Eudemonía...] por Cultura y Artes Tizayuca, 2024.

Terminando este momento, les indiqué que tenían que quedar en el centro del escenario, de perfil y frente a frente, les marqué movimientos que harían en espejo tal como lo trabajé en mis exploraciones durante clases y que esta indicación de movimientos en espejo se ocupó en partes clave de la escena haciendo alusión al encuentro tomando como referencia el espejo utilizado como objeto para ver nuestro reflejo.

Después de la aparición de los personajes de la “sombra” y la “máscara” salen del escenario para que tanto el personaje principal y “encuentro” se queden interpretando. Esta parte fue pensada e inspirada en el proceso que yo viví, un momento en el que empiezo a conocer y reconocer lo que soy, esta fue la idea principal para ese punto donde estaban los personajes juntos y quería que se reflejara mediante el movimiento, por lo que las manos fueron una parte fundamental representando un autoconocimiento y exploración del propio ser de manera superficial porque de esta forma pensaba en ese momento que le daría un mensaje al espectador. La acción que hacían las manos de tocar su propio cuerpo empezando por pies, llegando a la cara para luego elevar los brazos y volver a comenzar se repetía para que fuera recibido por el espectador y el mensaje se recibiera (Figura 10).

Figura 10 *Escena 3: Encuentro (2)*



Nota. [La noche de hoy se presentó en el Museo Ignacio Rodríguez Galván del Tekuayán-Bioparque Tizayoacan la
Obra: Eudemonía...] por Cultura y Artes Tizayuca, 2024.

Durante la interpretación de ambas bailarinas, mi objetivo fue que con la mirada también representaran la acción de autoconocimiento, la consigna en este caso fue siempre seguirse con la mirada aunque el movimiento implicara hacer cosas dándose la espalda pero siempre buscándose entre sí y nunca perderse de vista. La obra de Remedios Varo fue un detonador para que yo tomara el gesto de la mirada y llevarlo a la escena tres para representar tal encuentro. Me pareció importante que con una acción sencilla pudiera representar una introspección y un sentimiento profundo como el que quería transmitir (encuentro).

Otro elemento que se integró en el montaje coreográfico fue el uso de la mano como símbolo de reflejo y autoconocimiento esto fue algo que descubrí en los laboratorios con el detonante de un objeto (espejo) y que para que no fuera obvio y se pudiera representar mediante el movimiento hacía uso de mi mano. Al darles este contexto a las bailarinas lo entendieron e integraron desde su cuerpo y movimiento adoptando ese gesto (Figura 11 y 12).

Figura 11 *Escena 3: Encuentro (3)*



Nota. Captura de pantalla del video Eudemonía|Presentación 7 febrero 2024 (20:18) realizado por Marco Escalante, 2024. Reproducido de YouTube.

Figura 12 *Escena 3: Encuentro (4)*



Nota. Captura de pantalla del video Eudemonía|Presentación 7 febrero 2024 (21:55) realizado por Marco Escalante, 2024. Reproducido de YouTube.

En el desenlace de la escena ocurre tal encuentro de la protagonista en donde se reconcilia con lo que es, con su pasado, encuentra su propia identidad y personalidad. Esto se representó cuando los personajes de la “máscara” y “sombra” entran a escena uniéndose al ensamble de “encuentro” y “Andrea”. Mientras estos cofres corren alrededor de la protagonista representa el reconocimiento de su personalidad, los miedos, lo que la hace ser, aceptándose finalmente (Figura 13 y 14).

Figura 13 *Escena 3: Encuentro (5)*



Nota. Captura de pantalla del video Eudemonía|Presentación 7 febrero 2024 (24:57) realizado por Marco Escalante, 2024. Reproducido de YouTube.

Figura 14 *Escena 3: Encuentro (6)*



Nota. Captura de pantalla del video Eudemonía|Presentación 7 febrero 2024 (25:19) realizado por Marco Escalante, 2024. Reproducido de YouTube.

Por último, en el ensamble final decidí recurrir a la técnica de danza contemporánea *Contact Improvisation* (CI) ya que durante mis clases prácticas de esta disciplina aprendí sobre

dicha técnica en la que observé que cuando dos o más cuerpos están en contacto moviéndose desde su experiencia compartiendo a los demás y dispuestos a recibir otros movimientos, genera otros nuevos con una intención diferente a cuando es solo un individuo, ya no solo se ven bailarines en diferentes lugares sino se ve un cuerpo de bailarines en unísono.

Durante el montaje coreográfico de esta parte final les di la consigna de reunirse al centro del escenario y que los tres cofres debían estar en contacto con Andrea utilizando los tres niveles (bajo, medio y alto), teniendo como idea la unión de lo que representa cada personaje haciéndose uno mismo con Andrea, haciendo uso del *Contact Improvisation* sin imponerles ningún movimiento (Figura 15 y 16).

Figura 15 *Escena 3: Encuentro (7)*



Nota. Captura de pantalla del video Eudemonía|Presentación 7 febrero 2024 (25:40) realizado por Marco Escalante, 2024. Reproducido de YouTube.

Figura 16 *Escena 3: Encuentro (8)*



Nota. [La noche de hoy se presentó en el Museo Ignacio Rodríguez Galván del Tekuayán-Bioparque Tizayoacan la
Obra: Eudemonía...] por Cultura y Artes Tizayuca, 2024.

3.4 Producción y gestión de la obra

Al concluir la creación y el montaje coreográfico, en séptimo semestre nos enfocamos en la producción en cuestión de escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje. Sin embargo, para definir una paleta de colores, la escenografía y acordar todos los elementos ya mencionados, nos remontamos a la investigación que hizo cada una.

No obstante, mi investigación sobre Remedios Varo y su obra *Encuentro* fue el hilo conductor, el “leitmotiv” y la inspiración fundamental. La imaginería y el misticismo de Varo centrada en lo onírico y la introspección específicamente en esta obra fue lo que resonó con la

historia de *Eudemonía*. Esta conexión se materializó en el vestuario en donde inicialmente se realizó un moodboard en el que encontramos inspiración en las texturas, colores fríos (azules, verdes), tonos ocre y cafés e indumentaria de los personajes de Varo representados en formas alargadas y ligeramente geométricas. La paleta de colores tanto en el vestuario como en iluminación se estableció a partir de los tonos fríos y cálidos predominantes, utilizándolos para simbolizar lo onírico y los colores que se perciben en *Encuentro de Varo*. En la escenografía a pesar de que no se materializó, se creó una idea tomando como referencia los cofres y el simbolismo que estos tienen. Finalmente, la manera en cómo Varo representa el surrealismo, se convirtió en la estrategia estética y de la obra, permitiendo la narrativa de la historia que como creadoras contamos detonada por la obra pictórica de la artista fuera percibida por el espectador.

La escenografía, iluminación, vestuario y maquillaje se decidió en equipo al llegar a un acuerdo mutuo tomando en cuenta el trabajo que harían las bailarinas en escena considerando sus movimientos en la obra. Dicho equipo estuvo compuesto por 10 integrantes, nos dividimos en equipo para realizar tareas específicas de producción.

Durante este proceso en el primer mes de dicho semestre donde estábamos comenzando a organizar ideas e iniciando con las clases de las materias de *Escenotecnia* y *Taller de vestuario* se presentó un movimiento estudiantil relevante y prolongado.

El 28 de Agosto de 2023 alumnos del Instituto de Artes comenzaron un paro estudiantil, los motivos principales eran la destitución de la directora, acusaciones de violencia y casos de acoso sexual. Los alumnos al no ver respuesta de las autoridades y que las clases seguían con normalidad pero en otras instalaciones generó indignación, por lo que el conflicto escaló el 19 de septiembre en las instalaciones del Centro Cultural La Garza y en el Edificio Central de la UAEH (Abasolo), llegando a un enfrentamiento entre estudiantes en paro con grupos de choque y

personal de la institución lo que provocó personas lesionados. Esto hizo que los demás institutos de la UAEH se unieran al paro en apoyo; sin embargo, en el Instituto de Artes el paro se extendió por 4 meses aproximadamente.

Dada la situación, los directivos del Instituto de Artes extendieron el semestre a enero contando con solo 2 meses para cursar el semestre, esto hizo que las fechas y la calidad de entrega de trabajos y proyectos se modificaran, por ende nuestra obra se vio afectada por estos cambios.

En la materia de *taller de vestuario*, no pudimos realizar el vestuario de la mejor calidad porque no se contaban con las máquinas coser ya que no tomábamos clases dentro del Instituto de Artes y el tiempo de entrega se redujo, Priscila Denisse Robledo Landaverde integrante del equipo quien era la encargada de esta tarea para el proyecto realizó vestuarios provisionales con material que tenía; no obstante, se tuvo que comprar más tela.

En el caso de la materia de *Escenotecnia*, las prácticas que se tenían que hacer durante el semestre no se hicieron como se tenía pensado puesto que no se contaba con las herramientas por la misma situación, el maestro de la materia se encargó de prestarnos luces muy sencillas pero fueron funcionales para la práctica.

La entrega del proyecto se realizó como un ensayo final de dirección en las instalaciones del Edificio Central de la UAEH (Abasolo) donde tomábamos clases por el movimiento estudiantil.

En cuanto a la escenografía de la obra fue la que más tuvo cambios ya que en un principio se tenía planeada la presentación en el Instituto de Artes, Frida Sofía Pacheco Resendiz integrante del equipo quien fue la encargada de esta tarea presentó una maqueta de lo que se tenía pensado y

realizó tres espejos con cartón haciendo referencia a cada cofre los cuales se pegaron en el salón en el que se presentó el ensayo.

El maquillaje no tuvo cambios y este estuvo a cargo de Andrea Resendiz Barbosa ella lo diseñó y ella junto a Jacqueline Paredes Quintanar se encargaron de maquillar a las bailarinas. Con respecto a la iluminación, Alondra Ayala Gómez fue quien hizo el plano de luces y se ajustó al espacio y material con el que se contaba.

Fue así como se presentó el proyecto al cual se le tuvo muchas expectativas y esperamos que se presentara en otras circunstancias, pese a ello se tuvo que resolver de esta manera. Maestros de las asignaturas de *Proyecto Integral de las Artes (PIA)* nos impulsaron a seguir con el proyecto y presentarlo en otros espacios a un público más grande, personalmente esto me incentivó a seguir creando y querer presentar la obra en otros espacios.

El equipo y yo buscamos opciones, se hizo la gestión correspondiente para que se presentara en otro lugar. Andrea Ramos Miguel creadora también de una de las escenas se contactó a través de la Coordinación de Fomento a los Derechos Culturales a cargo del Licenciado Erick Tonatiuh Juárez García, que pertenece a la Dirección de Cultura y Artes del municipio de Tizayuca, bajo el cargo del Director Roberto Moreno Alba, nos dieron la propuesta de presentar en el museo Ignacio Rodríguez Galván. Tuvimos un primer encuentro cuando nos mostraron el lugar donde estaban interesados que se presentara, nos hicieron saber el equipo técnico como luces y audio que podíamos disponer, tanto ellos como nosotras nos encargamos de la difusión (Figura 17).

Figura 17 Flyer publicitario. *Eudemonía*



Nota. [La Dirección de Cultura y Artes de Tiza es Cultura a través de la Coordinación de Fomento y Derechos Culturales te invita a vivir la obra: *Eudemonía*...] por Secretaría de Bienestar Social Tizayuca, 2024.

Nosotras cubrimos los gastos de los ensayos, realizamos ajustes tomando en cuenta el espacio y pensando en que no tendríamos escenografía, únicamente iluminación. Dado a que en el lugar solo contaban con dos luces elipsoidales, le pedimos prestadas las luces al maestro de la materia de *Escenotecnia* que ocupamos en el ensayo de dirección.

Fue así como *Eudemonía* se estrenó el día 7 de febrero de 2024 en un pequeño museo del municipio de Tizayuca. A pesar de que el lugar y recursos esperados no eran los que planeamos en un inicio, realizamos ajustes técnicos y de logística, lo resolvimos adaptándonos de la mejor manera utilizando otras alternativas, como usar las luces que nos prestaron y haciendo cambios manuales en ellas cambiándoles el filtro para el cambio de color (Figura 18, 19 y 20).

Figura 18 *Función Eudemonía (1)*



Nota. [La noche de hoy se presentó en el Museo Ignacio Rodríguez Galván del Tekuayán-Bioparque Tizayoacan la
Obra: Eudemonía...] por Cultura y Artes Tizayuca, 2024.

Figura 19 *Función Eudemonía (2)*



Nota. [La noche de hoy se presentó en el Museo Ignacio Rodríguez Galván del Tekuayán-Bioparque Tizayoacan la
Obra: Eudemonía...] por Cultura y Artes Tizayuca, 2024.

Figura 20 *Función Eudemonía (3)*



Nota. [La noche de hoy se presentó en el Museo Ignacio Rodríguez Galván del Tekuayán-Bioparque Tizayoacan la
Obra: Eudemonía...] por Cultura y Artes Tizayuca, 2024.

La respuesta del público fue positiva, lo cual se manifestó en varios aspectos:

- La asistencia, a pesar de contar en un principio con 50 sillas aproximadamente que nos proporcionaron, se tuvo una afluencia de entre 60 a 70, superando el aforo esperado ya que más de 10 personas tuvieron que estar paradas.
- Las reacciones inmediatas al finalizar la presentación fue inesperado ya que los aplausos fueron largos y algunos espectadores se acercaron a nosotras tanto equipo como bailarinas para felicitar y comentar su experiencia. El director y coordinador de Cultura y Artes nos comentaron que les pareció interesante la propuesta y nos felicitaron proponiéndonos futuras presentaciones.
- La conexión emocional estuvo presente ya que el público logró conectar con la obra, a pesar de no realizar alguna encuesta los comentarios eran en torno a las emociones y sensaciones

que les causaba cada escena como misterio, tranquilidad, admiración, calma. Algunos espectadores hicieron mención al comentario de sentir una identificación con la historia que las bailarinas comunicaron y generaron a través de sus cuerpos.

En conclusión, la creación de este proyecto universitario, desde la investigación académica, creación coreográfica hasta la producción y gestión de la misma me permeó de conocimiento adentrándome en otro campo de la danza, ya no solo como ejecutante, sino como creadora y directora, dándome herramientas como profesional en danza. A pesar de los obstáculos que se presentaron en el camino y que las cosas que se tenían planeadas para la obra cambiaron totalmente, finalmente se pudieron solucionar; sin embargo, no descarto que en un futuro se presente con una mejor producción haciendo modificaciones con todo lo que he aprendido al egresar de la licenciatura.

Registro de la obra Eudemonía escena III, a partir del minuto 15:27 <https://youtu.be/m-oC7opUjk?si=ggTKsvPsfztK9D4n>

CAPÍTULO IV HIPOCAMPO... MI PRIMER AMOR

Sinopsis:

Unipersonal de danza contemporánea que mezcla elementos teatrales y visuales a partir del arquetipo y de la figura poética del *Hippocampus* (caballito de mar) que cuestiona la idealización del amor, que la intérprete ha atravesado en su experiencia de vida dentro de su *hipocampo*, lugar donde actúa nuestra memoria, las emociones, la generación y recuperación de recuerdos, a través de sus autobiografías de forma ficcionada. Que en el encuentro con el director construyen una dramaturgia corporal y gráfica para esta propuesta escénica.

Hipocampo... Mi primer amor es una obra que desarrollé durante mi estancia en Medellín, Colombia como parte de mis prácticas profesionales en la Compañía de danza Al paso Escénico. El proceso fue guiado y acompañado por Johans Moreno Betancur coreógrafo y director de la compañía bajo la metodología de “grafías corporales”.

A continuación detallaré dicho proceso junto a la metodología que se utilizó para la creación.

4.1 Trazos / Grafías

En el proceso de reflexión que demanda la redacción de este trabajo me planteó la necesidad de indagar sobre el surgimiento de la necesidad por documentar y registrar la danza.

Al igual que el ser humano ha transformado su manera de comunicarse, su forma de entender al mundo, la medicina ha desarrollado grandes avances y la tecnología ha logrado cosas nunca antes vistas, la danza ha evolucionado a la par adaptándose y reinventándose en cada etapa

de la historia. Esto trajo consigo diferentes formas de registrar coreografías de manera escrita a modo que se pudieran reproducir posteriormente o simplemente tener el registro de ellas.

Se podría pensar que dichas formas de registrar coreografías se implementaron a partir de la danza moderna, sin embargo; al hacer una investigación sobre este tema encontré en la *revista de música en la cultura A contratiempo*, que Walker, K. S. (1988) menciona lo siguiente:

A medida que la danza cortesana comenzó a transformarse en ballet, se hizo necesaria una nueva manera de registrarla y uno de los pioneros en ese sentido fue Charles-Louis Beauchamps, quien experimentó con un sistema de notación que no sólo indicaba los pasos sino también el plan general. (p. 84).

Lo anterior me parece importante porque esto nos da un antecedente desde los inicios del ballet y que posteriormente en la danza moderna distintos coreógrafos crearon su propia notación y escritura como el sistema de notación de Rudolf von Laban que se ha ido transformando y adaptando a nuevos creadores en el mundo. Comenzaré planteando el método creado por Laban, considerado el pionero de la notación de la danza moderna, sistema conocido como Labanotación. Tuvo especial interés por el análisis de los movimientos, lo que lo llevó a crear un sistema para registrar cualquier tipo de danza (Solari, M. A. 1958). Dicho sistema también se conoce como Kinetografía Laban o Notación del Movimiento Laban (NML), documenta y analiza el movimiento de forma más meticulosa haciendo que las acciones corporales, gestos y relaciones espaciales sean más precisas (Matailo, H. J. A. 2024).

Laban fue una figura importante para la danza moderna cuya influencia se extendió e impactó en bailarines de esa época, tales como Mary Wigman quien fue su alumna, ambos son reconocidos como principales exponentes de la danza expresionista en Alemania, por su parte

Laban teoriza y crea su sistema de notación y Wigman se centra en la práctica coreográfica desarrollando su propio estilo plasmando estas teorías. Esta influencia trascendió e impactó a futuras generaciones de creadores escénicos sobre todo para preservar y tener un registro de sus coreografías tal como lo menciona Vera F. (2009) “el uso más obvio de la notación del movimiento ha sido el de la preservación de la coreografía para su futura reconstrucción” (p. 9), lo que me llevó a deducir que a pesar de que actualmente ya puede haber un registro visual mediante toma de video o fotos, el tener un registro escrito de dichas coreografías permite un mejor análisis con mejor detalle para futuros montajes.

Teniendo como antecedente la notación de Laban como registro y preservación de obras y coreografías, nos remontamos a la actualidad. Hoy en día existen muchos creadores escénicos que utilizan diferentes metodologías no solo para tener registro de sus obras/coreografías sino también para crear, los cuales tienen sus propios dispositivos y otras formas de hacer danza, tras una investigación exhaustiva a lo largo de sus carreras.

Al realizar mis prácticas profesionales en Medellín, Colombia en la Compañía Al paso Escénico dirigida por Johans Moreno Betancur aprendí, conocí y puse en práctica otras formas y metodologías para la creación, co-creando una obra desde cero con él. Johans ocupa las grafías como herramientas para la creación que retoma de Luis Fernando Zapata Abadía quien fue actor, bailarín, dramaturgo y director de teatro, importante pionero de la danza-teatro en Medellín, su ciudad natal.

Zapata desarrolla las grafías de movimiento para la creación coreográfica; sin embargo, cuando él fallece, Johans Moreno quien fue su alumno siguió desarrollando esta metodología para sus creaciones pero desde su experiencia y conocimiento, retomando cosas de otros coreógrafos como William Atehortúa quien también fue su maestro. Es así como me comparte esta forma de

creación a partir de grafías que se utilizó para la obra que produjimos en conjunto. Las grafías se ocupan como una metodología en el proceso de creación y Johans Moreno Betancur (2024) menciona que son “trazos en un lienzo que posteriormente se plasmarán en movimiento en el cuerpo del bailarín”.

Otro concepto que da sobre las grafías es el siguiente: “son trazos, trayectos y gestos, es un gesto que se visualiza o se pone tangible a través del cuerpo en el espacio que va trazando” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025). Estos trazos como él los define, son únicos en cada creador que hace uso de esta metodología puesto que cada persona tiene una manera peculiar de trazar lo que hace que sea único e irreplicable, Moreno hace una analogía sobre esto comparando el trabajo de pintores como Van Gogh o Picasso que tenían su propio sello, y que a partir de ahí crean muchas pinturas de manera distinta pero siguen siendo de ellos, esto pasa con el creador escénico, va formando su propia manera de hacer y crear, construyendo su propio sello. Johans Moreno (2025) hace énfasis al decir “yo encuentro mi gramática, mi lenguaje y creo diferentes posibilidades y esa gramática se va alimentando, se va deconstruyendo, se van encontrando otras formas de escritura, otras maneras, de escribir sobre el espacio” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025). Un artista siempre evoluciona y eso se ve reflejado en su trabajo; no obstante, siempre habrá algo que lo distinga de los demás.

4.2 Trazos en movimiento

Para la comprensión clara y profunda de la creación de la obra *Hipocampo... Mi primer amor*, es necesario abordar los procesos que utiliza dicho creador escénico. En este apartado me detendré a detallar más sobre su trayectoria y práctica en el campo de la creación, logrando así su propia metodología.

Johans Moreno Betancur bailarín, docente y creador escénico, es licenciado en Educación Básica en Danza egresado de la Universidad de Antioquia, fundó la compañía de danza Al paso Escénico en marzo de 2011 en Medellín, Colombia, creador de diferentes obras tales como *El pájaro* (2011), *Senectud* (2015), *Los campanarios del silencio* (2016), *Año Viejo* (2021-2022) y *Borders* (2024), por mencionar algunas. Moreno se inspira de su vida, de su hacer, desde su familia y la cultura popular, metaforizando y ficcionando estas historias para crear más posibilidades, él lo llama construir otros mundos e imaginarios a partir de la realidad (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025), se inspira de todo lo que está a su alrededor, yendo de lo particular a lo universal.

También ha coproducido y dirigido obras; *Me, Mis, Mi, Yo* (2023), *Bushido* (2023), *Hipocampo... Mi primer amor* (2024), *Hoja en blanco* (2024), *Respiramos para no morir* (2025), *Kermes: el banquete* (2025). Estas obras son producto de la metodología que ha desarrollado Johans con estudiantes de la licenciatura en danza del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo que hemos hecho nuestras prácticas profesionales en su compañía y obras como *Vasi(j)a Vacía* (2019) y *Zyan* (2025) entre otras, que ha dirigido con artistas independientes que al igual ha ocupado esta forma de creación. Una de las características de esta metodología es su flexibilidad pues permite ajustarse a los intereses y personalidades de cada creador o creadores abordando diversos temas.

Desde su investigación en la maestría en artes, Johans Moreno ha desarrollado un dispositivo que le permite crear diferentes obras desde distintos puntos y a partir de ahí él va determinando la construcción de la pieza, esto parte de las grafías las cuales ha venido desarrollando desde antes de la maestría. Este dispositivo empieza a partir de tres puntos o etapas; las grafías, el impulso y la escritura dramática tanto corporal como escrita (J. Moreno,

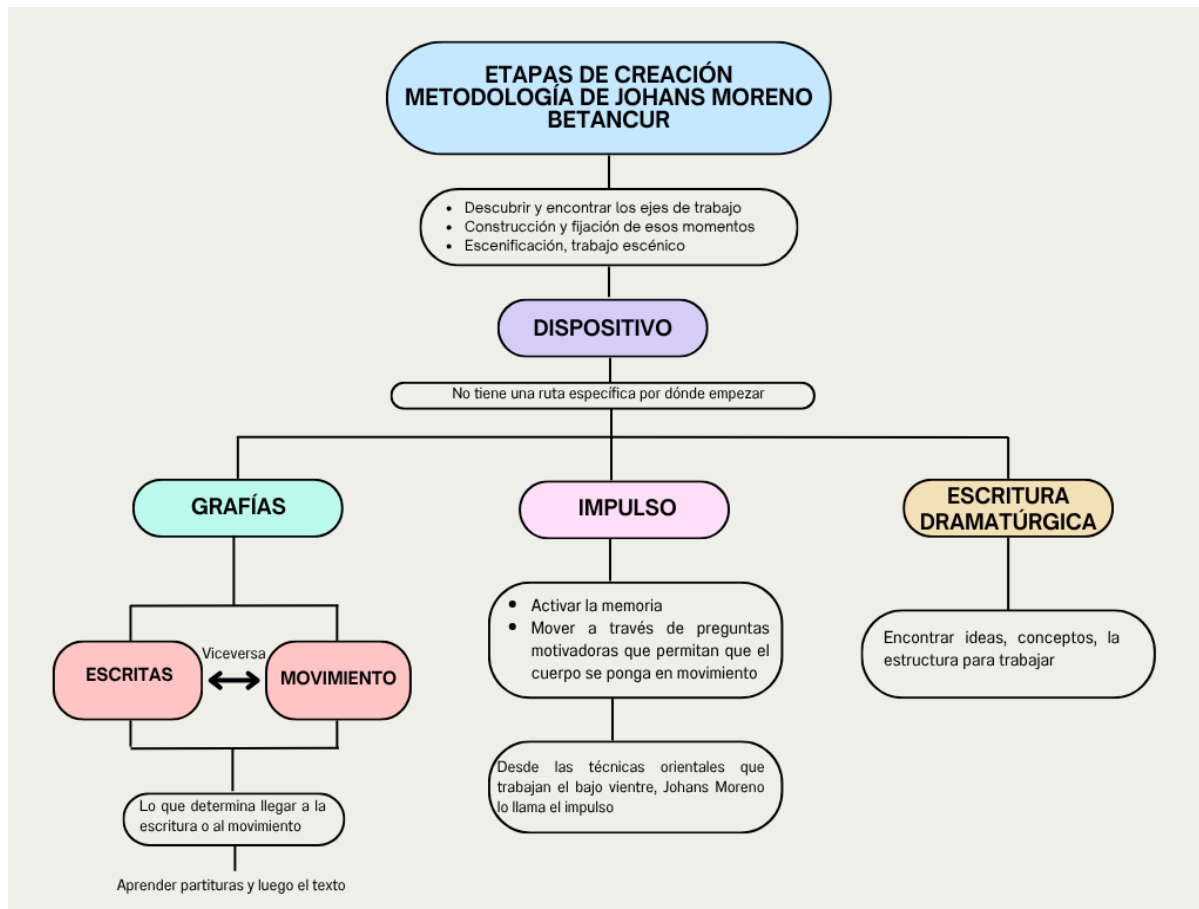
entrevista personal, 1 de noviembre de 2025). Ahora bien, la etapa de las grafías se divide en dos: “escritas o en movimiento o del movimiento a la escritura, puede ser viceversa; primero rayar y luego ya el movimiento o graficar con el cuerpo y luego ya llevarla al papel” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025).

A partir de estas etapas él puede empezar desde cualquier punto, no existe una secuencia sino más bien el creador puede decidir desde qué punto empezar, es por eso que se menciona que esta metodología se puede adaptar y ajustar a los intereses de cada creador y de dónde quiera abordarlo con el tema que decida. En el caso de la obra co-creada con Moreno se empezó desde la escritura para encontrar ideas y conceptos; sin embargo, no solo existe ese camino, también se puede empezar desde el movimiento o de las grafías “por eso se llama dispositivo porque no tiene una ruta específica por dónde empezar, yo puedo empezar por cualquier punto pero la metodología de esas etapas son esas” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025).

Para la construcción de una creación partiendo de esta metodología se transita por tres momentos independientemente por dónde se empiece como se mencionó anteriormente, los momentos que menciona Moreno (2025) son los siguientes “el primero es el despertar, el descubrir y el encontrar los ejes de trabajo; el segundo momento tiene que ver con la construcción y la fijación de esos materiales y el último momento es la escenificación, el trabajo escénico y la música” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025), esto yo lo relaciono al trabajo que realicé con Eudemonía que tiene que ver con la etapas de producción pero planteado desde otra metodología.

Para ejemplificar mejor la metodología desarrollada por Johans Moreno, a continuación se muestra un mapa conceptual (Figura 21).

Figura 21 Metodología de Johans Moreno Betancur



Nota. Elaboración propia basada en la comunicación personal con J. Moreno, creador escénico, 01 de noviembre de 2025.

En esta propuesta que Johans Moreno propone, menciona tres materiales importantes para la creación que son el cuerpo, el espacio y el estado de apertura, pone especial énfasis en elementos que son importantes para él a la hora de construir, como el cuerpo presente y abierto, porque menciona que cuando uno se antepone o predispone a lo que va a crear no funciona en esta metodología (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025). Es por ello que realiza laboratorios propios de su metodología para que el cuerpo esté dispuesto, presente para conectar, utilizando técnicas orientales que trabajan el bajo vientre como el impulso; esto lo ejecuta antes de

comenzar con el trabajo corporal como parte de la preparación del cuerpo del artista ya sea bailarín o actor.

En relación con el trabajo que ha desarrollado Moreno a lo largo de su trayectoria se ha basado en diferentes referentes de la danza pero los principales han sido William Atehortúa y Fernando Zapata.

Del maestro William Atehortúa quien es reconocido en la historia del folclor colombiano retoma la concepción que tiene en relación al caminar con el espacio “el caminar tiene un ritmo y a través del ritmo vas llegando al paso y del paso luego se va configurando la estructura corporal como las caderas, los hombros, los brazos, la columna, la cabeza, se va complejizando poco a poco, él disecciona todo para luego integrarlo” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025). Johans Moreno traslada esta idea y lo retoma en el proceso creativo con su metodología en el cual no tiene definido qué etapa inicia primero o cuál termina, él solo las divide en tres ya sea escritura, impulso (cuerpo) y grafías, siendo él mismo quién decide por dónde comenzar para luego integrarlos.

Y del maestro Fernando Zapata retoma la idea de la danza teatro, el texto, la voz, la palabra, el movimiento, “cómo hacer que los bailarines hablen y cómo hacer que los actores bailen, pero no es hacer que el bailarín haga teatro sino aprende de la teatralidad y el actor no hace danza sino aprende desde el movimiento y el trabajo físico” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025). Así mismo el maestro Zapata le permitió indagar sobre las grafías quien fue quien profundizó este trabajo inspirándose en la caligrafía japonesa y que Moreno rescata dándole continuidad desde su experiencia. Sin embargo, existe una diferencia entre las grafías de ambos y radica en que como lo menciona Moreno, una grafía es un gesto y cada creador tiene una forma única y diferente de hacerlo y con sus propias palabras lo dice “yo me baso en las mismas

intenciones, en los mismos principios que Fernando Zapata descubrió, yo los adapto a mi manera pero siempre con mi trazo, mi gesto y mi forma de escritura, esto es muy diferente a la de él, como la forma en la que él dibuja” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025). Considero que esto pasa con todo artista ya sea músico, actor, bailarín, artista plástico, etc., a pesar de inspirarse o formarse con alguna metodología, nunca se podrá replicar exactamente igual porque tienen su propia manera de ejecutar.

En la entrevista con Johans Moreno, él hace énfasis en lo siguiente: “Fernando Zapata encontró los principios para llegar a esas formas y yo los utilizo y le he hecho ciertos ajustes pero los principios son los mismos, te hablo del impulso, de mover el impulso hacia la escritura, la escritura hacia el texto, pero él siempre iba hacia una manera pero yo veía que no era solamente ese camino y que hay muchas formas y de hecho ya he expandido eso” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025), esto me parece interesante porque como lo mencioné en líneas anteriores, un artista siempre evoluciona y lo que Moreno hizo fue aprender de sus maestros y retomar información para después ir descubriendo otras posibilidades para crear su propia metodología e ir evolucionando a través y con cada una de sus creaciones, investigaciones y exploraciones.

La propuesta metodológica de Moreno ha cambiado con el tiempo, ha ido transformando y construyendo nuevos métodos, es así como comienza a experimentar con materiales que generan otras calidades y cualidades en sus trazos (grafías) lo cual marca una diferencia entre las grafías de Fernando Zapata y él. Utiliza nuevos elementos y otro tipo de materiales, ya no solo hojas y bolígrafos, lápices de colores o tintas sino que ya lo lleva más allá utilizando materiales fuera de lo común para hacer trazos como el agua, esmalte, el pelo, linaza, además ha llevado a otro nivel las grafías con su reciente obra Intersticios. Moreno afirma que son “grafías desde lo digital

capturando el movimiento y llevándolo a paneles, hay una interacción entre esa grafía digital y el cuerpo, entonces se empieza a construir esa noción de que ya no solo es de cuerpo ya hay un cuerpo que es pensamiento digitalizado que son otras corporalidades y genera, trazos, formas de movimientos digitales, es un video que pasan en vivo y directo” (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025). Él expande esa noción de grafías hacia otras posibilidades haciéndose aliado de lo digital para evolucionar las grafías y utilizarlas en sus obras ya no solo para la creación sino para la escenificación.

Sobre la evolución del trabajo de Johans Moreno (2025), afirma que:

Mis trabajos iniciaron muy performativos, muy multidisciplinar que estuvo siempre latente en todas las obras, no es que se perdió pero estaba enfocado más que a la coreografía, el movimiento que de hecho era necesario porque era cómo entender mi lenguaje, darle forma, entender su fisiología, entender su anatomía, entender desde el conteo, desde la música de la forma física, entrenamientos físicos que me llevan a esa corporalidad pero como ahora estoy más con lo plástico, entender el cuerpo como lo visual, el cuerpo como una plasticidad que es como si fuera un video que está pasando en vivo y en directo (J. Moreno, entrevista personal, 1 de noviembre de 2025).

La metodología propuesta por Johans Moreno me proporcionó herramientas para otras formas de creación. Una vez establecido la estructura metodológica que Moreno propone, en el siguiente apartado me enfocaré en el proceso creativo y el desarrollo que dio origen a la obra co-creada con él.

4.3 Surgimiento de la idea

La creación partió de la etapa de la *escritura* con las siguientes preguntas: ¿qué es lo que me mueve?, ¿qué es lo que me mueve a bailar? y ¿qué es lo que me movió hasta aquí?, que me propuso el director desarrollar a partir de un escrito realizado en mi bitácora en donde respondiera a estos cuestionamientos y redactara evocando canciones, frases, recuerdos, películas y momentos. Johans me dio la consigna de dejar fluir el pensamiento y el impulso, que no me juzgara y simplemente escribir lo que viniera a mi mente. Así fue como lo hice, escribí respondiendo a estas preguntas, escribí recuerdos de cuando era niña, mi acercamiento a la danza y al arte, experiencias de vida que me han marcado, la idealización del amor romántico y la ruptura del mismo. Dado que respondí las preguntas en forma de texto, a continuación voy a contextualizar cada una de manera general.

En la primera pregunta, la respuesta fue “la danza”, ella es la que me mueve porque me hace más humana y me conecta con lo más profundo de mis pensamientos que difícilmente se pueden expresar con palabras. Me da vida y me conecta conmigo misma. Esta respuesta se conecta con la segunda pregunta ¿qué me mueve a bailar?, aquí desarrollé cómo la danza ha estado presente en mi vida desde que soy niña al tomar mi primer clase, el acercamiento que tuve gracias a mi abuelita materna, la liberación que me da la danza y la creación escénica.

La pregunta ¿qué es lo que me movió hasta aquí? fue una pregunta que desarrollé tomando como referencia el contexto que tenía al momento de escribir esto, escribí tres motivos; el primero de ellos fue mi ambición por aprender más, salir de mi zona de confort para mi crecimiento profesional y personal, expandir mis conocimientos, aprender de otras personas y llevar más allá mi danza. El segundo motivo fue el apoyo de mis papás, el impulso que me dan, su motivación y por siempre decirme que haga las cosas con amor y pasión. El tercer motivo fue contar cómo un

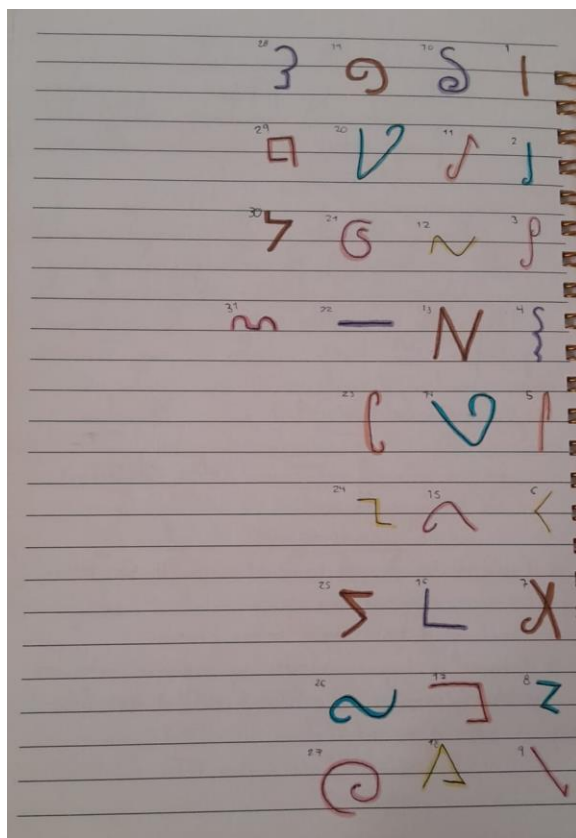
amor no correspondido me hizo tomar la decisión de estar lejos, sentir que el hacer mis prácticas profesionales en otro país como lo había planeado a mitad de la carrera me ayudaría a sanar y crear nuevas cosas.

A pesar de que la obra se desarrolló a partir de estas preguntas respondiendo bajo tres motivos, a continuación desarrollaré el último punto porque de aquí se desarrolló la historia, estuvo presente el tema durante todo el guion y de donde salieron los demás puntos.

Al tener la consigna de escribir sin ninguna restricción me permitió expresar con mayor libertad y narrar cómo fue esta relación donde la idealización estuvo presente desde el inicio, podría parecer una historia de amor pero no es la típica que se cuenta en las comedias románticas ni en cuentos de princesas que usualmente como mujeres estamos acostumbradas a idealizar, esta fue diferente, fue mi historia. Historia que no sólo ha estado rodeada de un amor no correspondido e idealizado, es una obra que desarrolla una historia de vida compleja del personaje principal desde que es niña, una vida llena de muchos recuerdos buenos y felices, otros tristes y hasta ciertos puntos nostálgicos. Esta es la historia de Adamari, una historia llena de recuerdos y memorias de donde nace *Hipocampo... Mi primer amor*.

Una vez terminado este primer texto, la siguiente indicación fue crear diferentes trazos, estos tenían que ser libres parecidos a un garabato, no tenía que pensar solo debía dejarme llevar por el impulso como se muestra en la Figura 22.

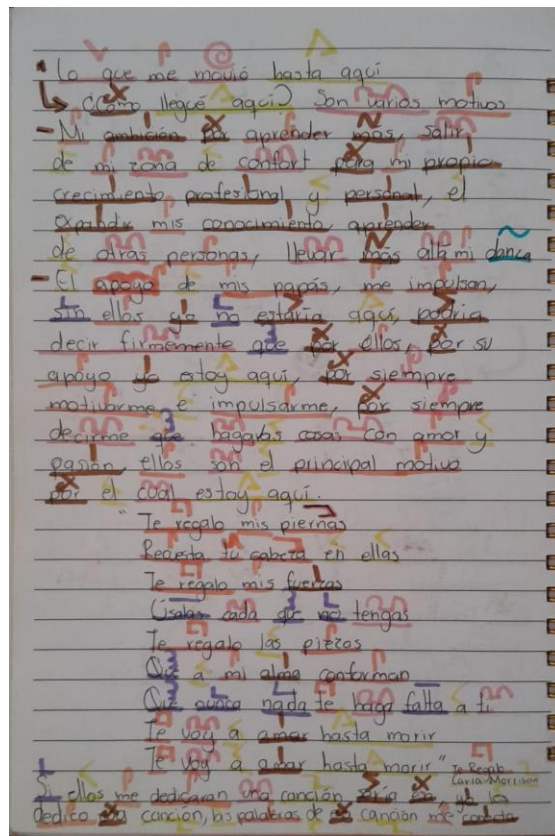
Figura 22 Trazos para la clasificación de las palabras y frases del texto original



Nota. Elaboración Propia

Realicé 31 trazos y una vez que tenía esto, dentro de mi texto comencé a clasificar las palabras y frases que tuvieran alguna relación o que se repetían como lo muestra la Figura 23.

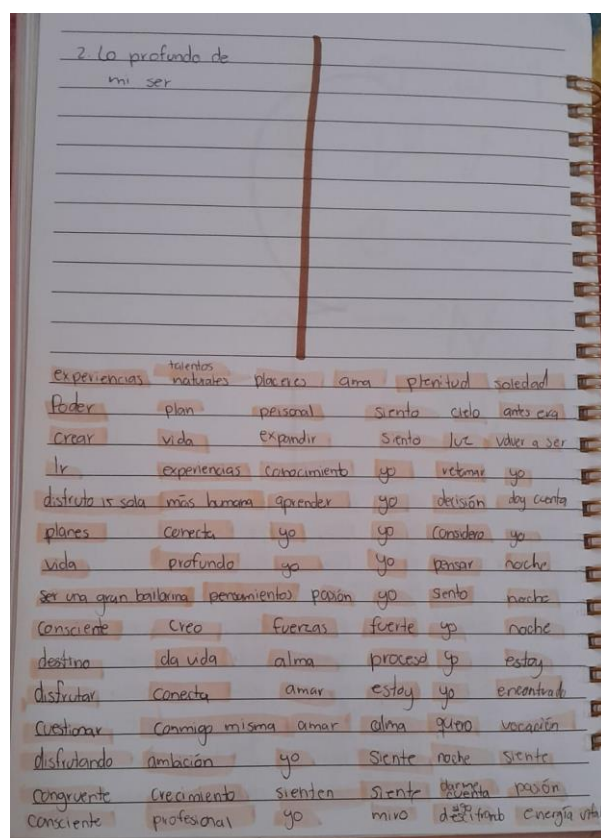
Figura 23 Primer escrito con la clasificación de letras



Nota. Elaboración propia.

Una vez que las palabras del texto original ya tenían una clasificación, dentro de mi bitácora pase en limpio cada trazo en grande escribiendo todas las palabras que corresponden a dicho trazo (Figura 24).

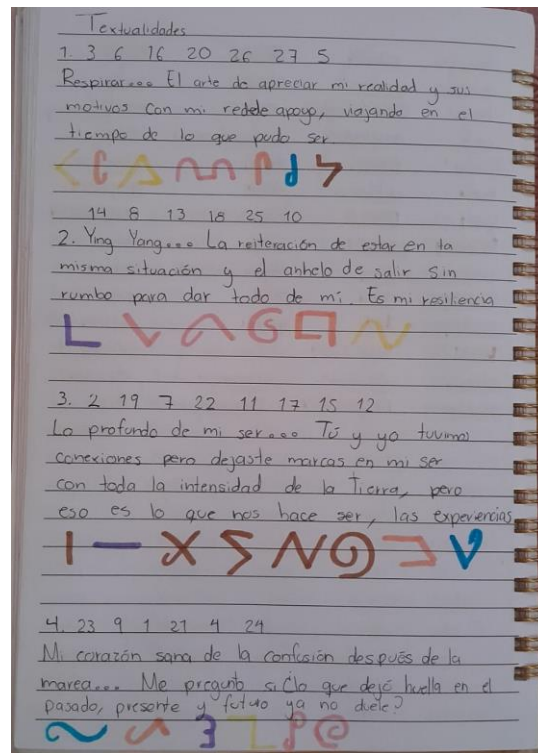
Figura 24 Trazo con clasificación de palabras y frases



Nota. Elaboración propia

Al ser muchos trazos se decidió que a cada uno le pondría un título corto para después juntarlos y formar 4 apartados con estos trazos; sin embargo, la indicación que me dio Johans fue que estos se iban a decidir al azar, escribí los títulos en unos papeles y tomaba entre 7 a 8 papeles, después formé un título para cada apartado con la palabra que le di a cada trazo, no importaba si tenían coherencia o no. (Figura 25).

Figura 25 *Textualidades*

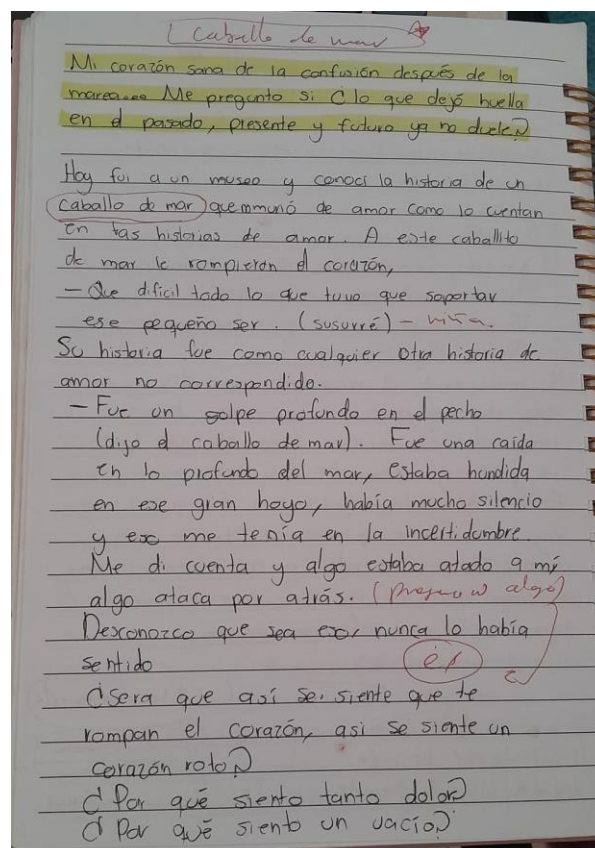


Nota. Elaboración propia.

La siguiente indicación del director fue crear los nuevos 4 textos incluyendo todas las palabras de las clasificaciones, no podía faltar ninguna y tenían que coincidir en el apartado que se hizo a partir de la elección al azar previa. En la creación de estos textos, Johans me dijo que tenía que escribir utilizando la ficción, la realidad cruda, lo poético, lo narrativo o descriptivo, en cada texto se tenía que ocupar al menos una forma de escritura o dos. Tomé la decisión en el primer texto de combinar entre lo real y la ficción, tanto en el segundo como en el tercero hice uso de lo narrativo y la realidad cruda, y en el cuarto implementé lo poético esta decisión no fue pensada simplemente lo decidí al azar. Al final dejó de ser un texto narrativo de algo real y se convirtió en una reinterpretación ficcional pero al mismo tiempo seguía hablando de mí.

En este nuevo texto agregué lugares y personajes ficticios que permanecieron hasta el guion final como el metro que era una cápsula del tiempo, un caballito de mar que mencioné por mi película favorita mexicana titulada *La vida inmoral de la pareja ideal*, del director y guionista Manolo Caro de donde tomo como referencia la frase “Los caballos de mar son una de esas especies que escogen a una pareja para toda la vida. Una vez que uno muere, tarda poco tiempo en morir también el otro, no pueden vivir uno sin el otro, por eso se dice que los caballos de mar mueren de amor”, es así como en el guion de mi obra se menciona a un caballito de mar (Figura 26).

Figura 26 Texto nuevo con las anotaciones que realizó Johans Moreno Betancur

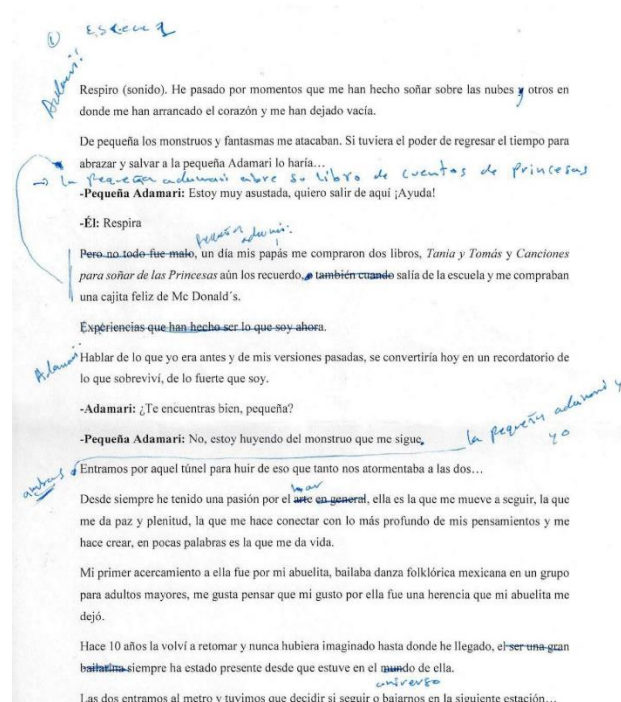


Nota. Elaboración propia.

Para esta etapa Johans revisó mi texto porque ya estaba ficcionado, lo revisó hizo observaciones, agregó cosas y otras las omitimos, dimos un giro importante a la historia y al final rescatamos datos que nos ayudaron a crear la temática, la estética de la obra y el guion. Realicé un primer borrador del guion rescatando todas las observaciones y el material que se tenía, sin embargo este tuvo cambios durante el proceso (Figura 27).

En esta parte de la revisión decidimos los personajes porque desde mi ficción mencioné otros personajes en el texto que me parece importante mencionarlos porque a partir de ahí construimos los movimientos de cada uno para la creación coreográfica. El personaje principal es “Adamari”, los personajes secundarios son la “niña Adamari” y el “caballito de mar”, el personaje antagonista es “él” es un ente que no tiene ninguna forma, lo único que se percibe es su voz durante la obra.

Figura 27 Primer borrador del guión con anotaciones de Johans Moreno Betancur



Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guión de obra [Guión inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

4.4 De la investigación a la creación

Partiendo de aquí fue como hice una investigación general sobre los caballitos de mar porque al mencionarlos dentro de mi texto necesitaba conocer todo de ellos y cómo se mueven dentro de su hábitat ya que este sería un personaje. La investigación que hice fue en fuentes académicas, científicas, de divulgación y documentales, encontré que su ciclo de vida corresponde a una baja fecundidad y fidelidad de pareja, se mimetizan con su entorno cuando cambian de color (Qin et al. 2017), tan solo en México existen 4 especies de caballitos de mar entre ellos están el *hippocampus erectus*, *ingens*, *reidi* y *zosteræ* (Nájera-Medellín et al. 2023). Cabe aclarar que los machos son los únicos que pueden dar a luz en comparación con cualquier especie del reino animal. Según estudios, todas las especies de caballitos de mar son monógamas, es decir, el macho acepta huevos de una sola hembra (Planas 2014). Esto fue importante porque al abordar un tema como la idealización del amor que relatan en los cuentos de princesas, nos pareció interesante que con los caballitos de mar el macho es quien da a la luz y se cambien los papeles como lo son en la vida biológica de los humanos, sobretodo en un contexto en el que se vive en México, donde los roles sociales está cargado de valores religiosos en los que el amor y el ciclo reproductivo están condicionados por ese eje.

Su nombre científico es Hipocampo por la similitud de su forma con la parte del sistema nervioso central que se encarga de crear y gestionar nuevas emociones, crea nuevos recuerdos, memoria a largo plazo e inmediato (Velasco et al., 2023). En el libro de la memoria del autor Ostby (2019) menciona que:

Entre la vida marina y el cerebro humano hay un gran trecho, pero existen algunas similitudes entre los caballitos de mar y el hipocampo. De la misma forma que los caballitos de mar machos incuban los huevos en la barriga hasta que las crías puedan salir al mar y valerse por

sí mismas, el hipocampo también incuba algo: nuestros recuerdos. Cuida de ellos y los guarda hasta que sean lo suficientemente grandes y fuertes para poder arreglárselas solos. El hipocampo es una especie de incubadora de recuerdos (p.11).

Por otra parte, al profundizar más sobre la relación que hay entre el hipocampo y un caballito de mar encontré que Camacho et al. (2020) lo menciona como “una estructura cerebral con forma de caballito de mar, que forma parte del sistema límbico y se ubica en el lóbulo temporal y va desde el hipotálamo hasta la amígdala. Esta parte del cerebro está relacionada con la memoria” (p. 224-225), lo anterior me parece interesante porque tanto el caballito de mar que menciono en el guion y la memoria que está implícita cuando el personaje principal recuerda ciertos momentos de su vida, se conectan entre sí y reafirman tal conexión, lo que le da un sentido más profundo.

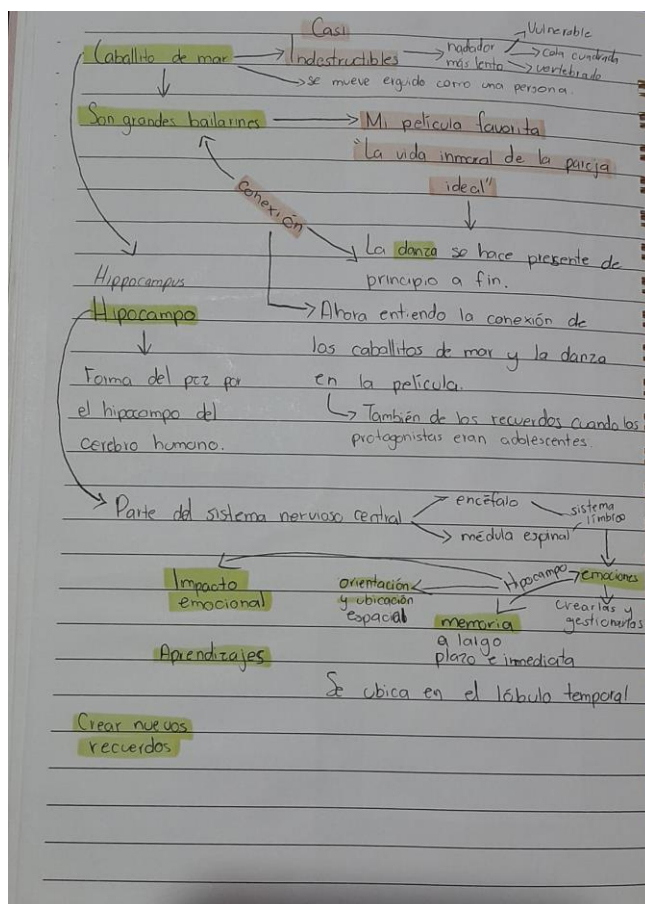
El hipocampo es una región cerebral que resulta de gran interés al estar involucrada en procesos superiores como la memoria, el procesamiento de las emociones o el estrés (Cameron y Glover, 2015). El hipocampo también está relacionado con la memoria semántica y episódica, Muñoz (2007) menciona que:

La memoria episódica hace referencia a la habilidad para almacenar y recordar información sobre eventos o episodios que pueden localizarse en un contexto; el qué, quién, dónde, de un recuerdo. Estos eventos pueden estar relacionados con experiencias personales; memoria episódica autobiográfica, o con eventos de la vida pública. La memoria semántica almacena conocimientos sobre la realidad, por ejemplo, que Edimburgo es la capital de Escocia (p. 231).

Como creadora me parece importante investigar más a profundidad y conocer este tipo de datos que le pueden dar un peso más fuerte a la obra por toda la investigación que hubo detrás para

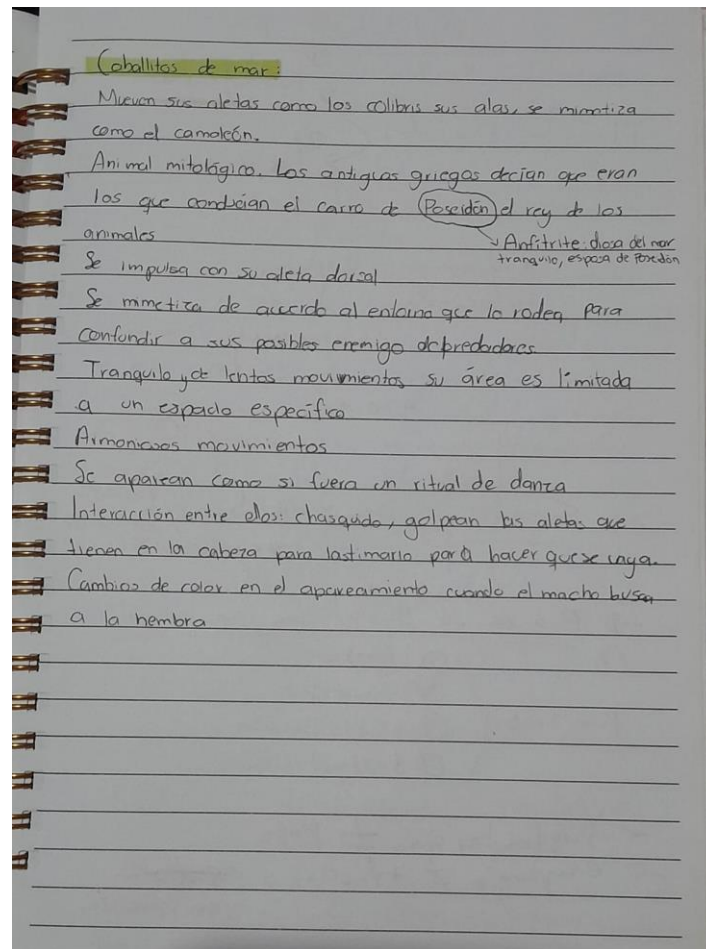
la creación. Al recabar información sobre estos dos temas, me funcionó hacer una lluvia de ideas de toda esta información que encontraba en documentales, videos, artículos, páginas de internet y libros acerca de los caballitos de mar y el hipocampo, escribí en mi bitácora cómo se relacionaban entre sí y con el texto que construí (Figura 28 y 29). Es aquí en donde Johans y yo asociamos esta investigación con el texto que escribí ya que menciono diferentes recuerdos a lo largo de la historia.

Figura 28 Lluvia de ideas Caballito de mar e Hipocampo



Nota. Elaboración propia.

Figura 29 Lluvia de ideas Caballitos de mar



Nota. Elaboración propia

La bitácora fue una herramienta muy importante en este proceso ya que al escribir todas mis ideas, pensamientos que surgían e información que investigaba, fue como pudimos conectar y recabar más datos tanto para la creación del guion como para la creación coreográfica.

Una vez que hice una investigación general sobre los caballitos de mar y el hipocampo, dentro de ésta información también encontré que dichos animales marinos son mitológicos y los antiguos griegos decían que eran los que conducían el carro de Poseidón el rey de los animales, aquí Johans hizo un énfasis y me hizo la observación de buscar alguna mujer que fuera diosa o estuviera relacionada con el caballito de mar o con el mar. Al hacer dicha investigación por

internet, encontré que existían dos diosas Eurybia y Amphitrite; la primera es diosa del dominio del mar y la segunda diosa del mar y esposa de Poseidón. Cuando le conté a Johans lo que había encontrado nos dimos cuenta de la conexión que tenía esta diosa con el caballito de mar y Poseidón.

Investigué más sobre Amphitrite y su historia con Poseidón, es una de las 50 nereidas, hija de Nereo y Doris, considerada diosa del mar, también nombrada señora de las grandes olas (Homero, Odisea XII, 60).

En el artículo de World History sobre Anfítrite, Miate (2022) hace una mención sobre las Nereidas “eran bellas ninfas del mar; las más apreciadas eran Anfítrite y su hermana Tetis. En el arte griego se las representa sentadas sobre delfines y sosteniendo tridentes o guirnaldas de flores”

6/

Durante mi búsqueda también consulté páginas de internet ya que solo consideraba escribirlo en mi bitácora para generar más ideas y datos; sin embargo, en una fuente encontré que el autor menciona que “Anfítrite tenía pasión por la vida y le encantaba bailar y retozar en las olas cuando rompían contra la tierra” (El rincón del mito, s.f.), es importante hacer énfasis en lo anterior porque durante la creación del guión decidimos agregarlo porque nos pareció importante mencionar ya que el desarrollo de la historia nos llevaba a hacer mención de esta frase.

En el artículo *hijas del mar y compañeras de las olas: en torno a las nereidas y a su reina en el arte clásico* de Rodríguez (2024) cuenta brevemente cómo fue la historia de Anfítrite y Poseidón:

Cuentan los mitógrafos que la nereida había inflamado el corazón de Poseidón un día que la sorprendió danzando en las proximidades de la isla de Naxos, pero que ella rechazó su abrazo y se ocultó en las profundidades del Océano; fueron los delfines quienes la

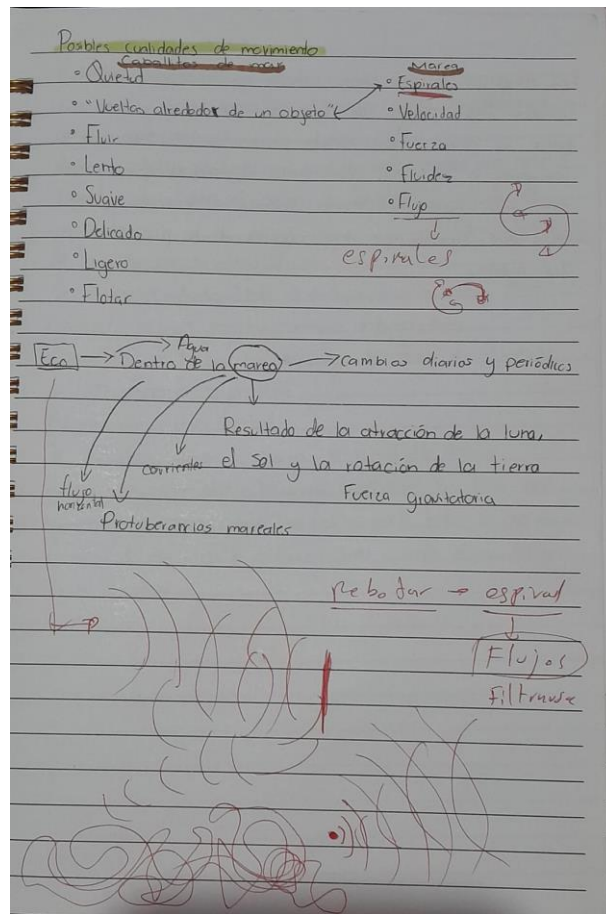
descubrieron allí y la condujeron ante el dios, que satisfizo sus deseos y la convirtió en su esposa (p. 162).

Es así como ella se convierte en diosa del mar y en madre de animales marinos como delfines y focas.

La historia de Anfítrite y Poseidón puede ser aún más cuestionable en estos tiempos, por lo que se decidió hacer una mención de la historia de ella al final de la historia de la obra haciendo énfasis en que no se vuelva a repetir la misma historia haciendo una comparación con “él”, este ente que aparece durante la obra.

De esta manera, la información que recabé sobre estos personajes míticos también nos ayudaron a construir la dramaturgia de la obra y además nos permitieron tener más datos para el material que se utilizó para definir las unidades de grafías que en el siguiente apartado mencionaré (Figura 30).

Figura 30 Posibles cualidades de movimiento y lluvia de ideas



Nota. Elaboración propia y anotaciones de Johans Moreno.

4.5 Creación coreográfica

Esta forma de creación es otra manera de hacer una obra y se puede adaptar a cualquier tema o inquietud que surja a partir de un texto respondiendo a las preguntas “¿Qué es lo que me mueve? ¿Qué es lo que me mueve a danzar? y ¿Qué es lo que me movió hasta aquí?”, yo considero que de igual modo cualquier pregunta nos puede llevar a una creación al cuestionarnos, incluso la redacción de temas personales o de interés como estímulo para crear a partir de ahí.

Con respecto a mi proceso, una vez que ya teníamos una estructura en el texto identificamos cinco momentos dentro de la obra, esto se basó en una lluvia de ideas hecha a partir de la

investigación y Johans encontró estos momentos dentro del texto. Cabe mencionar que estas unidades de grafías nos permitieron darle una calidad de movimiento a cada escena de la obra, un sentido al movimiento que se estaba creando desde las grafías que cree y parte de esto también se retomó para la creación de la música. A continuación desarrollaré cada unidad.

1° Relacionada con el aire, la respiración, relación con la acción volar, saltos sostenidos. Esta unidad de grafía se definió porque en la historia cuento varios recuerdos y sueños que tenía de niña, narro el uso de la respiración tanto en momentos de calma como de angustia y además a lo largo del texto menciono la palabra *respira* (Figura 31).

2 ° Canto, eco, eco de las ballenas, delfines. Dicha unidad se tomó a partir de la investigación que hice sobre Anfitrite en donde se menciona que es diosa del mar y madre de animales marinos. Por lo que se decidió que esta unidad de grafías iba a corresponder a la escena donde aparece el caballito de mar y menciona a dicha diosa (Figura 32).

3° Flujo, ondas, mar tranquilo, flotar, corriente de humboldt. La tercera unidad de grafía se utilizó en la misma escena donde también se implementó la segunda unidad ya que tenían una relación similar; no obstante, el personaje que hizo estos movimientos fue diferente. Cabe señalar que también se utilizó después de las escenas que eran fuertes con mucho movimiento como en la cuarta y quinta unidad (Figura 33).

4° Marea, marear, mareada. Esta unidad fue pensada en el caos del personaje, en mucho movimiento y espirales evocando a una marea que arrolla a este personaje (Figura 34).

5° Relámpago, rayos, tormentas, huracanes, tsunamis, ira, rabia, remolinos, revolcar (Figura 35).

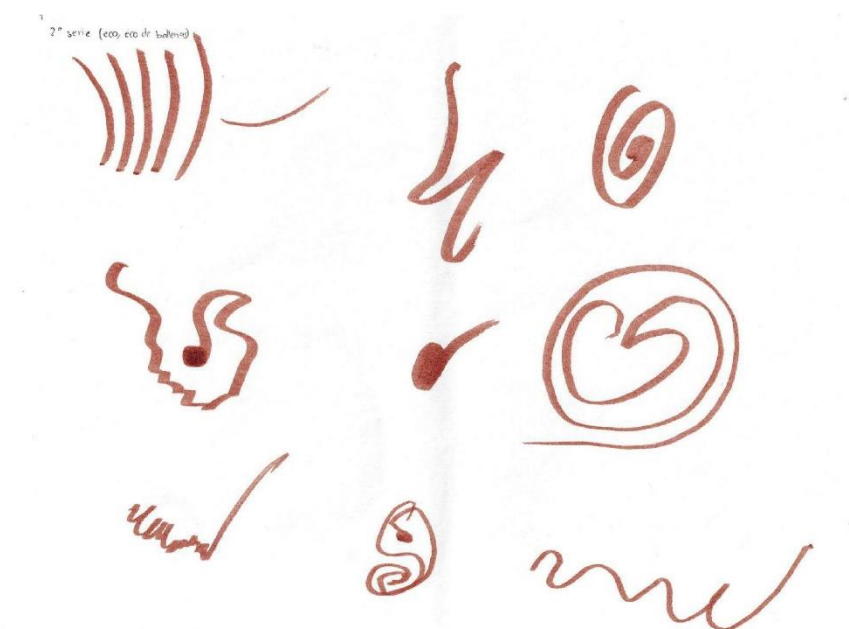
Con base en estas unidades cree trazos que me evocaron eso, realicé diferentes trazos, la consigna fue darme el tiempo y hacerlo sin pensar en cómo quedaría, solo seguir mi impulso. Utilicé tres hojas blancas para cada unidad lo que dio un total de quince hojas con grafías a partir de esta clasificación, a continuación anexo una hoja de cada unidad.

Figura 31 *Grafías primera unidad*



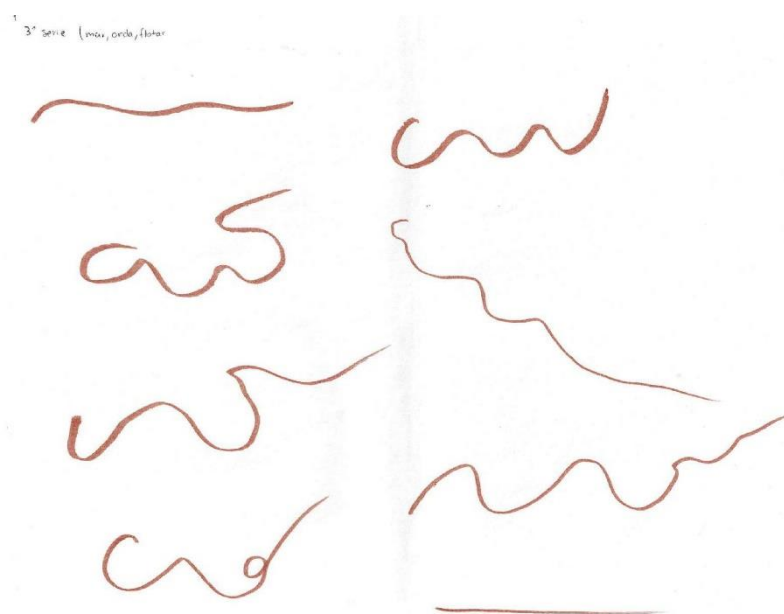
Nota. Elaboración propia.

Figura 32 *Grafías segunda unidad*



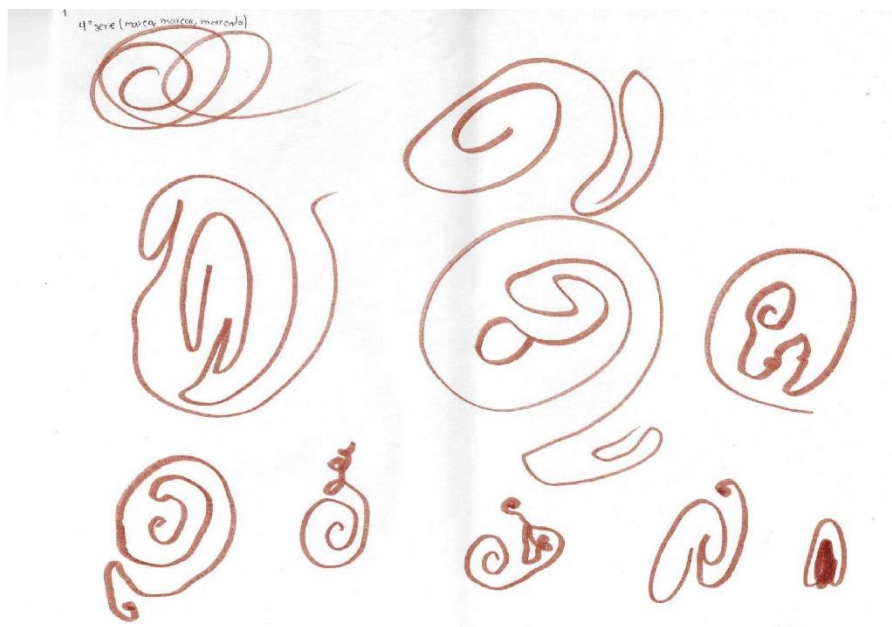
Nota. Elaboración propia.

Figura 33 *Grafías tercera unidad*



Nota. Elaboración propia

Figura 34 *Grafías cuarta unidad*



Nota. Elaboración propia.

Figura 35 *Grafías quinta unidad*



Nota. Elaboración propia.

Una vez que tenía mis cinco unidades de grafías Johans las vio y me hizo la observación de que había una diferencia muy marcada en cada una y que eso se tenía que notar en el movimiento que hiciera a partir de ahí. La consigna para este proceso fue comenzar con la primera unidad, ocupar todas las grafías, se podían usar en orden o en desorden, como me funcionara pero no podía faltar alguna grafía, todas las tenía que usar ya sea en trazo por el espacio o en movimiento.

En este proceso me surgieron dudas sobre cómo le iba a hacer para que eso que tracé en las hojas cumpliera con la consigna que Johans me dio. Me resultó difícil puesto que había grafías complejas y no lograba visualizarlas en movimiento, lo que hice en algunas fue combinar trazo en el espacio y movimiento, otras para mí solo eran una transición por el espacio, otras solo eran movimiento en el lugar y algunos trazos los recreé con mi cuerpo. A continuación anexo imágenes (Figura 36 y 37).

Figura 36 *Grafía 1er unidad, 3er hoja*



Nota. Elaboración propia.

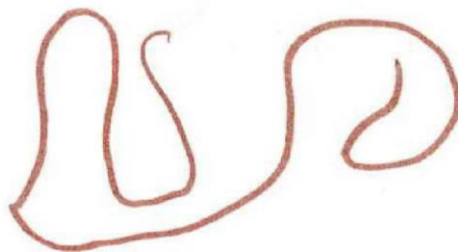
Figura 37 *Ensayo, interpretación de grafía 1er unidad, 3er hoja*



Nota. Elaboración propia.

Esta metodología la repetí con las cinco unidades, así como la calidad de las grafías en la hoja se veían completamente diferentes, en el movimiento también se notaba esa diferencia, tal como se muestra en la Figura 38 donde se nota una grafía de la primera unidad, enseguida está la Figura 39 y 40 que son imágenes en las cuales se captura la grafía pasada al movimiento, por último en la Figura 41 se captura la evolución de la grafía en el estreno de la obra.

Figura 38 *Grafía 1er unidad, 1ra hoja*



Nota. Elaboración propia.

Figura 39 *Ensayo, interpretación de grafía 1er unidad, 1ra hoja (1)*



Nota. Elaboración propia.

Figura 40 *Ensayo, interpretación de grafía 1er unidad, 1ra hoja (2)*



Nota. Elaboración propia.

Figura 41 *Día de la función, grafía en movimiento.*



Nota. Obra: Hipocampo, mi primer amor... [Fotografía], por Sebastián Pineda [@sebssphotography], 10 de Junio de 2024.

4.6 Dramaturgia y Personajes de Hipocampo... Mi primer amor

La historia se desarrolla en un vagón del metro que funge como una máquina del tiempo que lleva al personaje principal “Adamari” a distintos momentos de su vida haciéndole recordar y situarse en ese momento, cuestionando todo aquello que vivió en algún punto de su vida.

La obra se dividió en cuatro escenas; en la primera escena el personaje principal recuerda momentos de su vida desde que es niña hasta la actualidad. Recuerda cómo llegó la danza a su vida y la idealización de un amor que al final no es correspondido. En esta escena solo aparecen el personaje principal y la niña Adamari. A lo largo de la obra aparece un ente que solo se menciona como “él” y solo se escucha su voz.

En la segunda escena hay un remolino de emociones del personaje principal, se traslada a una marea intensa en donde es arrollada por la desilusión que pasó en esa relación.

En la tercera escena aparece el caballito de mar que menciona la pequeña Adamari en la primera escena. Es una escena emocionalmente fuerte pero físicamente suave puesto que aquí participa más el caballito de mar. Es una conversación de dicho personaje con la pequeña Adamari que recuerda cómo un monstruo la atormentaba, se siente sola y quiere que la lleven con sus papás. Esta escena concluye cuando la pequeña Adamari le dice a ese monstruo que ya no le tiene miedo, entra un audio de la mamá del personaje principal cantándole una canción de cuna y Adamari regresa a la actualidad despertando de la idealización.

Y por último en la cuarta escena aparecen los tres personajes dándole un final a la historia no como una típica historia romántica sino se transforma en un empoderamiento al ya no tenerle miedo a esos recuerdos que atormentaban a la pequeña Adamari y despertar de una idealización del personaje principal en donde el caballito de mar es una voz interna que todos tenemos y que muchas veces es difícil externalizar.

Una vez que Johans hizo correcciones al guion y fue aprobado por él y yo tenía los movimientos aprendidos de las grafías divididas por las unidades, la siguiente indicación fue aprendérmelo completo, en este momento me surgieron muchas inseguridades porque yo nunca había hablado en escena y menos combinándolo con danza, fue un gran reto poder sacar mi voz e interpretar lo que quería expresar cada personaje y darle un sentido.

Me aprendí la primera escena y bajo la dirección de Johans durante los ensayos posteriores unimos el texto con el movimiento, para este punto yo ya estaba dudando de mis capacidades porque me estaba resultando muy difícil coordinar la voz e interpretación con el movimiento de las grafías. Después de varios ensayos lo logré y aunque al principio no encontraba sentido en lo que decía y el movimiento poco a poco fue tomando forma y todo empezó a tener coherencia. Este proceso se repitió con las demás escenas, se agregó un guion a cada escena, solo faltaba darle una

interpretación y cualidades de movimiento a los tres personajes que yo interpreté. Es así como a través de laboratorios guiados por el director comencé a construir y definir las cualidades de movimiento que tendrían los personajes de Adamari, la versión niña de Adamari y el caballito de mar.

Dichos laboratorios fueron parte importante desde el inicio de este proceso porque pertenecen a la metodología de Johans como se mencionó con anterioridad; sin embargo, en esta parte final donde ya se estaba construyendo una intención en la actuación de cada personaje, estos laboratorios fueron centrados exclusivamente para encontrar esa interpretación en donde él me iba guiando como se explica a continuación.

Dejando a un lado las escenas y el texto, Johans me dio consignas para interpretar de manera diferente cada personaje: ¿cómo se mueve Adamari? ¿Cómo habla la niña y qué movimientos o acciones hace para parecer niña? ¿Cómo habla, cómo se expresa y cómo se mueve el caballito de mar? Estas consignas se abordaron en estos laboratorios en donde en cada ensayo yo me enfoqué en un personaje diferente para encontrar la interpretación de cada uno. Me parece importante resaltar que en el laboratorio para encontrar los movimientos del personaje de la niña solo al principio se siguió el guion pero después improvisé siguiendo la línea de la historia pero enfocándome en este personaje, recurrimos a la herramienta del juego lo cual ayudó en la búsqueda de la interpretación, al ser un personaje que pasa por muchas emociones teníamos que enfatizar en cada una sin salirme del personaje, resultó un poco complicado porque personalmente me afectaba por estas emociones del personaje pero Johans me iba guiando para la voz de la niña la forma de moverse.

El personaje del caballito de mar, en cuanto a personalidad lo defino como mi alter ego porque tiene una voz fuerte y directa, pero la calidad de sus movimientos son un contraste ya que

hace uso de movimientos fluidos, ligeros, lentos, suaves y delicados. Me funcionó ver videos sobre caballitos de mar y sus movimientos para poder llevarlos a la danza, sin embargo; al ser un personaje que también tiene voz, fue difícil encontrarla, hice mi voz grave la cual fue encontrada durante los ensayos y fue ahí donde comenzó a salir el tono de este personaje, para darle una calidad diferente a la voz en cada tercera o cuarta palabra de una frase dejaba una pausa para que no hubiera fluidez en su voz pero sí en el movimiento.

Para el personaje principal “Adamari” fue más fácil encontrar su movimiento y su voz pero no dejó de ser retador puesto que también tenía que interpretar, era mi voz y mi movimiento pero también estaba lleno de mucha carga emocional lo cual se tenía que notar en escena.

4.7 Análisis del guion

A continuación analizaré con mayor profundidad algunas partes del guion de cada escena que en lo personal considero importante desglosar y explicar la razón de cada línea. El texto íntegro de la obra puede consultarse en el Anexo 1.

4.7.1 Escena 1

En la primera escena se enfatizan más los saltos en el tiempo, se muestra un diálogo del personaje principal y su versión de niña en la que mencionan recuerdos significativos y que las han dejado marcadas por momentos felices, difíciles y otros como sus propios miedos (Figura 42). En esta misma escena es evidente la idealización del amor cuando el personaje mediante sus recuerdos habla de todo lo que vivió al principio de una relación romántica.

Figura 42 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 1, Escena 1 (1)*

-Adamari: Respiro (sonido). He pasado por momentos que me han hecho soñar sobre las nubes, otros en donde me han arrancado el corazón y me han dejado vacía.

De pequeña los monstruos y fantasmas me atacaban. Si tuviera el poder de regresar el tiempo para abrazar y salvar a la pequeña Adamari lo haría...

-Pequeña Adamari: Un día mis papás me compraron dos libros, *Tania y Tomás* y *Canciones para soñar de las Princesas* aún los recuerdo, salía de la escuela y me compraban una cajita feliz de McDonald's.

(La pequeña Adamari abre su libro de cuentos de princesas)

-Pequeña Adamari: Estoy muy asustada, quiero salir de aquí ¡Ayuda!

Q: Respira

-Adamari: Hablar de lo que yo era antes y de mis versiones pasadas, se convertiría hoy en un recordatorio de lo que sobreviví, de lo fuerte que soy.

¿Te encuentras bien, pequeña?

-Pequeña Adamari: No, estoy huyendo del monstruo que me sigue

(La pequeña Adamari y yo entramos por aquel túnel para huir de eso que tanto nos atormentaba a las dos...)

-Pequeña Adamari y Adamari: Desde siempre he tenido una pasión por el mar, ella es la que me mueve a seguir, la que me da paz y plenitud, la que me hace conectar con lo más profundo de mis pensamientos y me hace crear, en pocas palabras es la que me da vida.

Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

El inicio de la obra comienza con el personaje principal, hace varias respiraciones como lo marca el guion. En un inicio son respiraciones tranquilas pero gradualmente van aumentando como si estuviera asustada y agitada por alguna pesadilla. Enseguida dice la primera línea (Figura 43).

Figura 43 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 1 Escena 1 (2)*

-Adamari: Respiro (sonido). He pasado por momentos que me han hecho soñar sobre las nubes, otros en donde me han arrancado el corazón y me han dejado vacía.
De pequeña los monstruos y fantasmas me atacaban. Si tuviera el poder de regresar el tiempo para abrazar y salvar a la pequeña Adamari lo haría...

Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

En este primer momento no hay movimiento, solo voz. La frase que dice el personaje principal “soñar sobre las nubes” tiene inspiración de un sueño recurrente que tenía cuando era niña y lo tomo para hacer referencia a los recuerdos buenos de mi vida, esto a su vez se conecta con la idealización del amor romántico al sentir eso cuando estaba con esa persona, “me han arrancado el corazón...” es una frase que no solo viene de la experiencia de un corazón roto después de una idealización sino también es un símbolo que engloba momentos crudos y duros: traiciones, rechazos y abusos que viví.

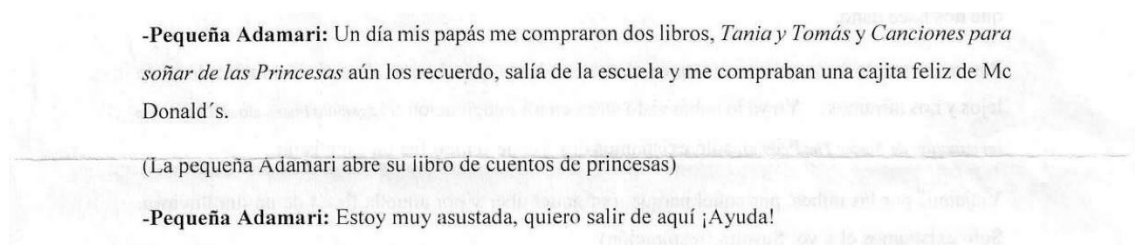
“De pequeña los monstruos y fantasmas me atacaban...” hago referencia a los miedos y un abuso que sufrí que se ficciona para que el propio espectador lo interprete desde su experiencia de vida. “Si tuviera el poder de regresar el tiempo para abrazar y salvar a la pequeña Adamari lo haría...” el personaje principal dice esta frase convencida y segura para darle poder a lo que dice. En esta parte el diálogo ya se incluye al movimiento y a partir de aquí hasta que termina la primera escena la danza se fusiona con el guion.

En lo personal, este primer momento de la obra es el más contundente y poderoso de toda la obra porque si bien el punto central es cuestionar la idealización del amor, hay temas secundarios que desde el primer momento se perciben. Así como en el guion se marca la fuerza del diálogo, el personaje también lo hace poniendo énfasis en cada palabra y así como en el movimiento existe

una calidad, aquí también existe siendo coherente con lo que dice y la forma que lo expresa mediante la voz.

El segundo diálogo lo dice la pequeña Adamari, en el diálogo se hace mención de los recuerdos para representar los saltos en el tiempo y al nombrar dos libros los cuales uno de ellos es sobre princesas tiene una razón, ya que la idealización del amor romántico viene arraigado desde que somos niñas en películas y cuentos de princesas (Figura 44).

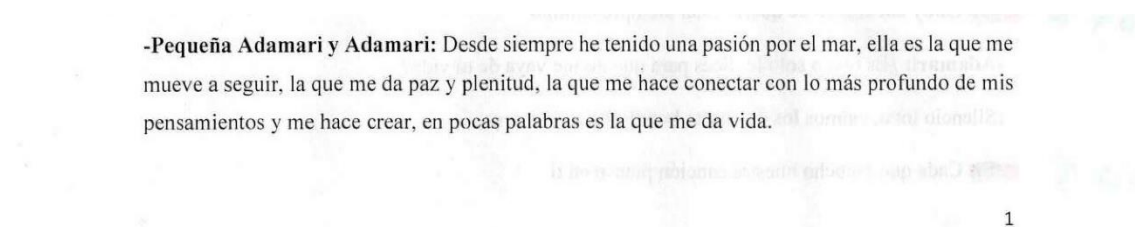
Figura 44 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 1, Escena 1 (3)*



Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

A lo largo de la obra se hace mención del mar, es una palabra que se utilizó para hacer referencia a la danza y despersonalizar mi vida así como se hizo en toda la construcción del guion (Figura 45).

Figura 45 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 1, Escena 1 (4)*



Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

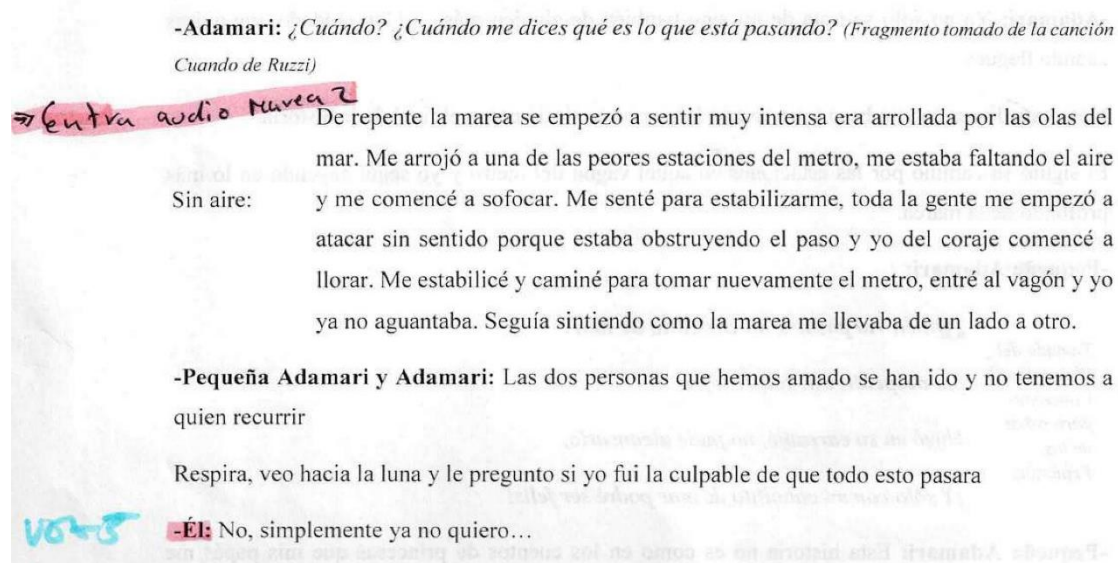
4.7.2 Escena 2

La escena dos es más evidente la desilusión, cuando el personaje principal ve a la persona de forma realista, asimilando que no era tan perfecto como se lo había imaginado, se decepciona y este es el punto clímax de la obra porque es la parte más fuerte de la obra en donde la calidad de los movimientos son rápidos, intensos, continuos y con mucha energía.

Esta escena comienza con una conversación del personaje principal y el ente que a lo largo de la obra solo se escucha la voz. En el diálogo cuando ella le pregunta “¿Cuándo? ¿Cuándo me dices qué es lo que está pasando” se cita una canción la cual describe este proceso por el cual estaba pasando el personaje principal en la etapa de desilusión buscando respuestas que nunca llegaron.

El diálogo en donde se marca con la acotación “sin aire”, es inspirado en una experiencia de claustrofobia y ataque de pánico vivida por alguien de mi familia y que viví junto a ella. Al ser una obra que se ficciona para despersonalizar mi vida y lo que realmente se vivió, decidí narrar lo que se siente al pasar una decepción amorosa a través de esta situación en donde las emociones y sensaciones son similares como la falta de aire, emociones intensas como el coraje y el llanto (Figura 46).

Figura 46 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 4, Escena 2*



Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

4.7.3 Escena 3

En la escena tres hay un salto en el tiempo cuando entra el personaje de la pequeña y abre su libro de princesas. Se toma una parte de la canción “*Estrellita dónde estás*” pero se adapta para que en vez que se diga “estrellita” se mencione al “caballito de mar”. En este diálogo el personaje cuestiona las historias de amor que se cuentan en los libros de princesas. Es aquí donde también los tres personajes se cuestionan la idealización del amor (Figura 47).

Figura 47 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 5, Escena 3*

La pequeña Adamari abrió su libro de princesas...

-Pequeña Adamari:

¡Oh, que linda es la noche!

*Tomado del
libro infantil
Canciones
para soñar
de las
Princesas*

Caballito de mar

Caballito de mar, ¿Dónde estás?

¡Quiero verte brillar!

-Pequeña Adamari: ¡Caballito de mar! Tu historia de amor no es como en los cuentos de princesas que mis papás me compran.

-Caballito de mar: Fue un golpe, una caída en lo profundo del mar, estas hundida en ese gran hoyo, en ese gran silencio que te llena de incertidumbre. Él te atacaba por detrás.

Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

En la escena tres, los saltos en el tiempo son muy evidentes y sobretodo la ficción juega un papel importante ya que se da voz a un caballito de mar el cual tiene diálogos importantes dentro de la obra. En esta escena el personaje de la pequeña comienza a tener más fuerza y se enfrenta a los monstruos que la atormentaban y lo hace a través de la voz y la presencia en el escenario (Figura 48).

Figura 48 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 6, Escena 3*

voz G **-Él:** Perdón. Debo dejarte, nunca funcionó, estaba contigo porque me sentía solo.

-Caballito de mar: Quieres odiarlo, respira, déjalo ir y ya no arrastres más sus recuerdos

(La pequeña Adamari despertó de su pesadilla llorando y gritó):

-Pequeña Adamari: ¡Ya no te tengo miedo!

→ Extraído de la obra 3 Continúa y entra Audio El Sueño de Adamari
(Dice (Respira) mamá) Recuerdo a mamá a mi lado y me lee un pequeño fragmento de mi libro favorito

El sueño de Adamari

Vamos ya a arrullar

Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

La escena termina cuando el personaje principal hace mención que todo lo que pasó fue una pesadilla y reitera la existencia de aquellos monstruos y fantasmas que atormentan a la pequeña y a ella (Figura 49). Desde esta ficción, el caballito de mar está presente en sus sueños y en su realidad como un alter ego del personaje principal disfrazado de dicho animal marino.

Figura 49 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 7, Escena 3*

La pequeña Adamari y yo nos despertamos, una vez más tuvimos esa pesadilla que nos atormentó, nuevamente eran esos monstruos y fantasmas

7

Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

4.7.4 Escena 4

En la escena 4 se comienza a dar un cierre a la obra, en donde el caballito de mar y el personaje principal tienen una conversación y se vuelve a hacer mención de Anfitrite y Poseidón, producto de la investigación que se realizó, mencionando brevemente la historia de este personaje mitológico, haciendo una crítica de cómo eran utilizadas las mujeres en la mitología (Figura 50).

Figura 50 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 8, Escena 4*

-Caballito de mar: Respira. Te hemos enterrado en lo más profundo de esta marea, es el final. Todo se acabó. Lo que nos atormentaba ya no lo hará jamás.

-Adamari: Al fin siento alivio (Respiro)

Odisea,
Homero *Oleaje que mueve Anfitrite*

-Caballito de mar: A ella le encantaba bailar y retozar en las olas que rompen contra la tierra.

Odisea,
Homero *Inmenso oleaje que revienta Anfitrite, la de azules pupilas*

Pero... ¡NO! No repitas su historia con Poseidón. Mi memoria y mis recuerdos están intactos... Anfitrite había dedicado su vida a ser una virgen del mar, hasta que Poseidón mandó a buscarla para casarse con él

Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

En la escena 4, los personajes tienen diálogos en los que se menciona una ruptura de patrones. La frase que menciona el caballito de mar “cambia tu historia, que ningún “Él” o Poseidón te vuelva atar, sé libre. Sé tu propio caballito de mar, tu propia Anfítrite” viene de la idealización que se cuestionaron los personajes a lo largo de la obra, y que en lo personal quería que esta frase fuera contundente al decir que nada ni nadie te debe atar cuando eres un ser libre y tienes la decisión de escribir una historia sin idealizar o creer en las historias de amor como nos suelen hacer creer en los cuentos o películas de amor romántico.

Por otro lado, la pequeña dice dos líneas muy poderosas; la primera es “ya le conté todo a mi mamá, ya no puedes hacerme daño”, esto viene de la idea de que si cuentas algo que por mucho tiempo has callado ya no le das el poder de tu silencio a un agresor. Y la segunda frase es “esta historia no es como los cuentos de princesas que mis papás me compran ¡Es mucho mejor! Me gusta esta historia” hace referencia a que la historia de la obra no fue una historia de amor que normalmente se suele contar en los cuentos de princesas, en donde el príncipe rescata a la princesa, sino que esta historia trató de una mujer que describe una idealización de un amor romántico que no pretende repetir y que por otro lado ya no le da poder a los monstruos que alguna vez la atormentaron (Figura 51).

Figura 51 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 9, Escena 4*

-Adamari: ¿La secuestró como en todas las mitologías?

-Caballito de mar: Cambia tu historia, que ningún “Él” o Poseidón te vuelva atar, se libre. Se tu propio caballito de mar, tu propia Anfitrite.

Abre los ojos, de nuevo estas en esta realidad. (Respira)

-Adamari: Ya no dueles, ya no tienes poder sobre mí

-Pequeña Adamari: Ya le conté todo a mamá, ya no puedes hacerme daño

→ Entra Audio 3 no estás sola (continúa Audio navea 3)

→ “Respira, no estás sola”

La pequeña Adamari abrió su libro favorito

→ Entra Audio Navea 4

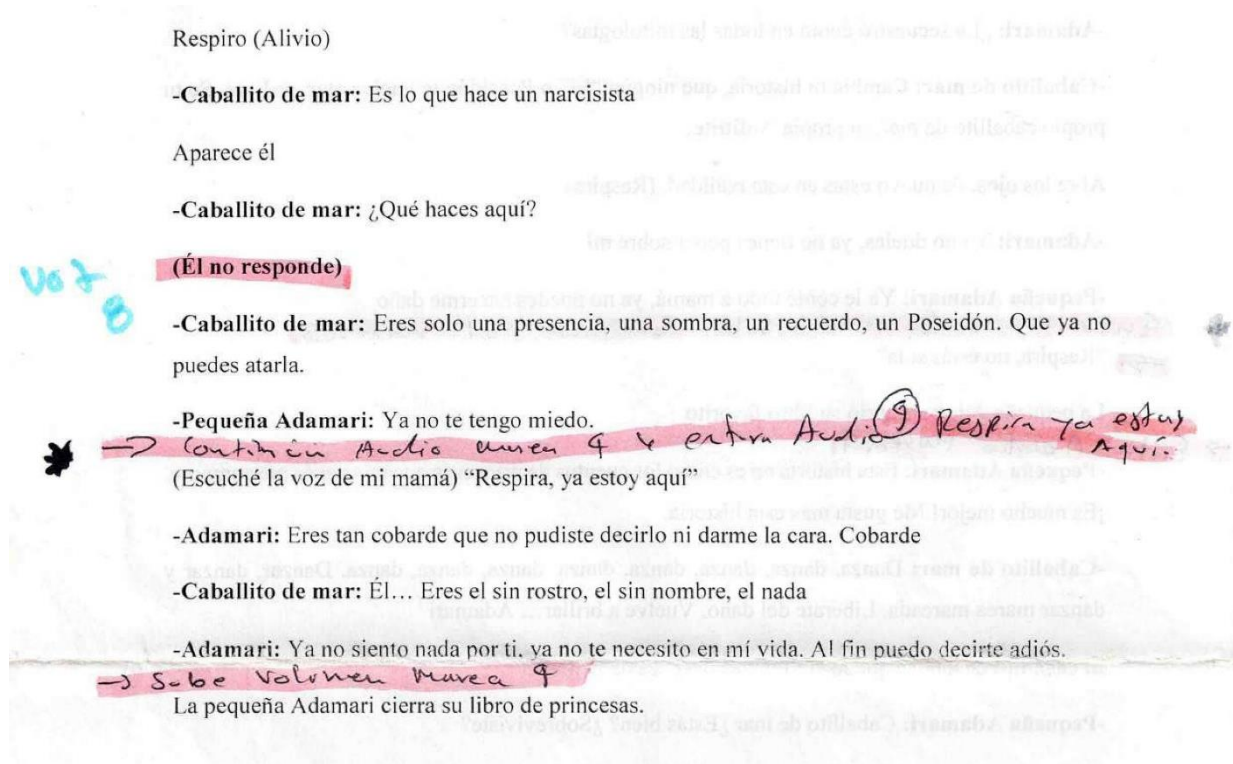
-Pequeña Adamari: Esta historia no es como los cuentos de princesas que mis papás me compran.

¡Es mucho mejor! Me gusta más esta historia.

Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

La obra termina al no darle voz a este ente que apareció durante la trama, los tres personajes lo enfrentan con una voz segura y contundente al ya no demostrar miedo a los monstruos y a este ente. La frase “la pequeña Adamari cierra su libro de princesas”, le da fin a la obra dejando a la interpretación de cada espectador sobre la historia (Figura 52).

Figura 52 *Guion Hipocampo... Mi primer amor. Página 10, Escena 4*



Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Guion de obra [Guion inédito] por A. Angeles y J. Moreno, 2024.

4.8 Producción y gestión de la obra

El diseño de vestuario, iluminación y música se crearon a partir de la dramaturgia de la obra, la diferencia con Eudemonía e Hipocampo fue que para dicha obra yo no me encargué de esta parte de la producción, hubo todo un equipo detrás. La composición musical estuvo a cargo de Renato Paone, el diseño y elaboración de vestuario por Salomé Penagos, el diseño y dirección de iluminación por Isabel Montoya.

En relación con la música, esta se creó exclusivamente para la obra y la elaboró el músico y compositor Renato Paone quien trabaja con la compañía *Al paso Escénico*. Nuestro primer encuentro con el músico fue para mostrar un avance de la obra, solo se le mostró la escena 1 y la mitad de la escena 2 ya que solo teníamos trabajado hasta esa parte, en dicha junta también le

dimos un contexto de la obra, le mostramos el guion completo puesto que ya estaba terminado y también le enseñamos las unidades de grafías. Johans Moreno le dijo que era lo que visualizaba para la escena 1 basándose en la primera unidad de grafía. Una vez que tuvimos esta junta para que el músico tuviera un contexto más amplio, yo le mostré el avance mientras que él iba tomando notas sobre qué podría ayudar a resaltar ciertas partes y que podrían hacer contraste con lo que yo hacía al decir un diálogo y movimiento. El músico nos dijo las ideas que tenía y una de ellas fue hacer alusión a las respiraciones que yo hago cuando empieza la obra, otra idea fue hacer referencia al eco del mar y las olas así como al sonido que hace un metro cuando pasa por la estación, esto último es porque en el guion hay una parte donde se menciona al metro para hacer un cambio por el tiempo de una historia a otra. Cuando nos mandó la primera canción, era totalmente coherente con el contexto que se le dio y quedaba con el guion de la obra.

Para las siguientes escenas, el músico solo nos dio algunas inspiraciones que podía retomar como el canto de las ballenas para hacer alusión a la vida marina pero no dijo nada en concreto porque primero se iba a enfocar en la primera escena. Una vez que terminó con la primer canción, comenzó a trabajar con las siguientes canciones de las demás escenas, después de que nos las mandó, el director solo decidió hacer una observación para la escena 4 ya que en esa escena requería una música más enérgica e intensa porque los movimientos que se hacen ahí lo requería.

Cada que el músico nos mandaba una canción ensayaba con ella y no tuvimos que modificar nada en cuestión de movimiento porque él se encargó de que cada sonido tuviera coherencia con el contexto de la obra, lo único que se ajustó fueron los tiempos en que duraba algún momento de una escena para darle mayor énfasis tanto al guion, movimiento y música.

Como resultado, el músico hizo cuatro canciones para la obra, la primera fue especialmente para la primera escena pensando en las respiraciones, el aire, el eco, además al situarnos en un

metro cuando cuento la historia, la música también evocaba ese sonido como se mencionó anteriormente. Para la segunda escena, la música fue pensada para que el personaje principal pudiera entrar en un ambiente en el que se sintiera desesperada como si una marea la estuviera arrollando. En la tercera escena, la música fue compuesta desde la inspiración del mar cuando es tranquilo, el eco de las ballenas y los delfines. Por último, para la cuarta escena el músico se inspiró en las tormentas, huracanes, remolinos, relámpagos y rayos para poder crear la canción de esta escena, es una canción fuerte y con muchos sonidos que evocan estas sensaciones.

A dos semanas del estreno de la obra tuvimos una última reunión con el músico ya que dentro del guion hay un cuarto personaje que solo se escucha la voz y necesitábamos que alguien grabara esto en el estudio del músico ya que el diálogo de este personaje se tenía que distorsionar en algún punto del guion. Esta voz la grabó Sebastián Pineda quién es actor y accedió a ayudarnos a grabar estas líneas.

El proceso en esta grabación consistió en que el actor estaba en la cabina de grabación del estudio del músico y tanto el músico, Johans y yo estábamos del otro lado de la cabina. Yo decía un guion antes de este personaje para darle la entrada al actor y después él decía su línea, la cual esta era la que se grababa. Para el primer audio no se distorsionó su voz, sino que fue gradual para que en la última línea que él decía ya se escuchara distorsionada la voz.

Asimismo, también se agregaron unos audios que mi mamá grabó porque en el guion se hacía mención de ella y lo requería la obra, pero ella lo grabó desde su celular porque nos encontrábamos a distancia y nos los mandó así tal cual lo marcaba el guion.

Estos audios tanto los del actor y los de mi mamá no se agregaron en la música sino que el director quien fue el que estuvo desde la cabina el día de la función porque estaba a cargo de poner

la música porque conocía la obra, los iba poniendo guiándose del guion para ponerlos en el momento correcto.

Con respecto al vestuario, tuvimos una reunión con la diseñadora y le dimos un contexto general sobre la historia de la obra, ella vio el montaje coreográfico y con base a eso diseñó el vestuario poniendo como referente los caballitos de mar e inspiración acuática. La diseñadora hizo un moodboard de texturas que podría haber en el vestuario y algunos referentes de vestuario tomando en cuenta los movimientos que hago en cada escena (S. Penagos, comunicación personal, 11 de mayo de 2024; véase Figura 53 y 54).

Figura 53 *Moodboard inspiración acuática para la obra Hipocampo... Mi primer amor*



Nota. Adaptado de S. Penagos (comunicación personal, 11 de mayo de 2024).

Figura 54 Moodboard abstracción de texturas. Inspiración textil para la obra *Hipocampo... Mi primer amor*



Nota. Adaptado de S. Penagos (comunicación personal, 11 de mayo de 2024).

Al final nos mostró cuatro propuestas de vestuario y nosotros escogimos una combinación de dos de las propuestas y al final resultó ser el siguiente vestuario (Figura 55).

Figura 55 Fotografía: *Función Hipocampo... Mi primer amor*



Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Cortesía de Sebastián Pineda (comunicación personal, 2 de julio de 2024).

Durante este proceso de producción de la obra también se planeó contar con una escenografía, tuvimos una reunión con los diseñadores quienes también trabajan con la compañía, les dimos un contexto de lo que trata la obra, hablamos sobre la historia y la dramaturgia, para después mostrar el avance que yo tenía del montaje coreográfico. Ellos tomaron notas durante y después para decirnos qué tenían pensado e ideas que se les ocurrían en el momento. Se acordó que en unos días nos mandarían su propuesta con el presupuesto.

Tuvimos una segunda reunión y nos enseñaron la propuesta explicándonos cada elemento que utilizarían en la escenografía, hablaban de telas que colgarían desde el techo teniendo una caída y ocupar ventiladores para generar movimiento en dichas telas para simular las olas del mar, también platicaron sobre un nicho donde yo estaría en la primer escena simulando el asiento y el vagón del metro del que hago mención por las estaciones haciendo referencia a los saltos en el tiempo. Posteriormente nos mandaron la cotización junto con el cronograma de actividades; sin embargo, al ser solo yo la que cubriría los gastos de la producción de la obra, les dije que yo no podría cubrir esa parte de la escenografía, realizaron otra cotización pero aun así me fue imposible pagarlo ya que el gasto de la producción de la música consumió todo mi presupuesto que tenía para mi estancia en Colombia más lo que estaba destinado a la obra. Ya no se pudo financiar la escenografía como se había planeado en un inicio, debido a que no tenía contemplado que realizar las canciones desde cero sería más costoso de lo que imaginé, puesto que era la primera vez que realizaba una obra a esta escala.

Al ver que aún me faltaba financiar el vestuario y lo que hiciera falta de la producción, realicé una rifa en la que participaron amigos, maestros y conocidos desde México los cuales me apoyaron a cubrir esta parte, sin embargo esto no hubiera sido posible sin el apoyo de mis papás

que hicieron hasta lo imposible por pagar la producción de la música y todos los gastos durante mis prácticas profesionales.

Vivir la experiencia de hacer una obra a esta escala y no contar con los recursos suficientes me hizo reflexionar varios puntos. El primero es que como recién egresada yo no dimensionaba lo costoso que es la producción sobretodo el financiar una música 100% original y que te den los derechos de autor para que la puedas utilizar en tu obra; el no saber cuánto costaba, el no tener los recursos porque aún no trabajaba y aún dependía económicamente de mis papás, no me permitió costear la parte de la escenografía. El segundo punto es que en la mayoría de las obras los recursos y la condiciones económicas se involucran en las decisiones creativas del proceso porque de aquí depende a qué se destinará el dinero y a qué se le dará prioridad en cuanto a producción si es que no se tiene el recurso suficiente así como fue mi caso. Por último, me doy cuenta que muchas veces la creación se limita desde los recursos involucrados porque como creadores podemos imaginar cosas extraordinarias pero si no se cuenta con el recurso esto no se puede hacer realidad; no obstante, existen más posibilidades y opciones que pueden enriquecer la obra.

Con respecto a la iluminación, esta se pudo financiar con lo que me restaba de lo que junté de la rifa que hice y lo que faltaba para liquidar se pudo pagar con la venta de boletos el día del estreno de la obra.

Dicho lo anterior, una vez terminada la obra y antes del estreno tuvimos una cita con la diseñadora de iluminación, le dimos un contexto de la obra y vio mi ensayo general, ahí hizo anotaciones, diseñó la iluminación y nos dijo algunas ideas en el cual mencionó iba a hacer mayor uso de luces y efectos para aprovechar esta herramienta ya que como se mencionó anteriormente no iba a contar con escenografía porque yo no tenía el recurso necesario para poder solventar esa parte, finalmente me mandó la propuesta y rider técnico y se aprobó.

Todos trabajamos en conjunto para lograr lo que se tenía visualizado con la historia y la dramaturgia de la obra a pesar de las dificultades. Es así como *Hipocampo... Mi primer amor* se estrenó el 27 de mayo en Casa Teatro el Poblado Centro Cultural en Medellín, Colombia, coproducción México-Colombia por la Compañía Al paso Escénico y Adamari Minor, dirigida por Johans Moreno Betancur e interpretada por Adamari Minor, la dramaturgia fue creada por ambos (Figura 56, 57, 58 59 y 60).

Figura 56 Flyer publicitario. Gran estreno de *Hipocampo... Mi primer amor*



Cambia tu historia, que ningún “ÉL” o Poseidón te vuelva atar, sé libre. Sé tu propio caballito de mar, tu propia Anfitrite.

Nota. [Gran estreno de *Hipocampo... Mi primer amor*. Una coproducción México-Colombia...], por Compañía Al paso Escénico, 2024.

Figura 57 *Función Hipocampo... Mi primer amor (1)*



Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Cortesía de Sebastián Pineda (comunicación personal, 2 de julio de 2024).

Figura 58 *Función Hipocampo... Mi primer amor (2)*



Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Cortesía de Sebastián Pineda (comunicación personal, 2 de julio de 2024).

Figura 59 *Función Hipocampo... Mi primer amor (3)*



Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Cortesía de Sebastián Pineda (comunicación personal, 2 de julio de 2024).

Figura 60 *Función Hipocampo... Mi primer amor (4)*



Nota. Hipocampo... Mi primer amor. Cortesía de Sebastián Pineda (comunicación personal, 2 de julio de 2024).

Conclusiones

El presente apartado recapitula los hallazgos obtenidos en el proceso de escritura de esta tesis, constituye el cierre reflexivo de la investigación, sintetiza el aprendizaje adquirido a través de las obras creadas en mi formación académica consolidando una postura propia sobre la creación dancística y la profesionalización de la misma con base en mi experiencia obtenida durante la carrera.

La importancia de la investigación-creación en la danza radica en su capacidad de fundamentar la práctica escénica, es decir, el cuerpo no se limita a la ejecución del movimiento, sino que se manifiesta como una forma de producir conocimiento, lo cual le da un sustento conceptual, le da una mayor presencia y significado a la obra o al movimiento en sí.

Esta investigación sostiene que la danza contemporánea no solo se trata de ver un cuerpo haciendo formas extraordinarias en una obra, propone que la preparación fundamentada en la investigación teórica, metodológica, conceptual, con análisis y reflexión crítica influye directamente en cómo se percibe y se construye el movimiento. Bajo esta premisa, la investigación se convierte en la principal fuente que recaba los datos necesarios para la composición escénica. Este proceso trasciende la validación formal de datos puramente teóricos para enriquecerse de la práctica, puesto que también viene desde otros procesos, tal como sucedió con la obra *Hipocampo... Mi primer amor*, donde la investigación pasó a ser una instancia para completar la recabación de elementos que ayudaron al proceso creativo.

De este modo, se demuestra que el conocimiento no solo proviene de la teoría, sino que también se investiga desde el cuerpo, la escritura y la exploración. Tal como se abordó en el capítulo 2, en los laboratorios de movimiento se ponen en práctica los dispositivos es decir, la metodología, los cuales en conjunto con las herramientas de creación como la bitácora y la

improvisación, permiten llegar a otro tipo de hallazgos desde el cuerpo y la observación, generando así un nuevo conocimiento que aporta a la construcción del trabajo creativo.

Se trata de que como profesionales de la danza veamos otras posibilidades de desenvolvimiento además de la ejecución, puesto que desde la investigación-creación se produce, se complementa el trabajo técnico, posibilita un mejor conocimiento de la disciplina, y amplía el panorama del papel que hacemos como bailarines, lo que nos da las herramientas para poder aportar desde un sustento teórico y no solamente práctico.

Al adentrarme en dos procesos de creación, fue necesario hablar de dos rutas diferentes que se tomaron para llegar a un resultado, puesto que se hicieron desde lugares opuestos pero con un mismo objetivo: la necesidad de crear y de materializar una idea. Como lo mencioné en el capítulo 3, los procesos creativos pueden partir de detonadores que engloban historias, curiosidades, inspiraciones, escritos, preguntas, etc., éste es el primer paso, un punto de partida que guiará el proceso, el cual tendrá transformaciones hasta llegar al resultado final, y esto es una prueba de que hubo un proceso de investigación real y no solo se trató de la forma, sino que existió experimentación, hubo prueba y error que llevó a cumplir el objetivo de hacer real la primer idea para la creación. Dicho de otro modo, este proceso no es lineal, si bien nace de la necesidad de crear y desde los detonadores que son el motor para dar el primer paso, esto no se queda en algo intangible y abstracto, durante el desarrollo se transforma dando lugar a una estructura formal haciéndose real y visible a través de la sistematización.

Todo ello nos lleva al diseño y aplicación de los dispositivos, los cuales funcionan como metodologías que se practican dentro de la creación, puesto que son los pasos que guiarán el proceso, cuya función es dar estructura que no precisamente es rígida, se trata de dinámicas ajustables a cualquier proceso. Al ser flexibles, permiten cambiar o replantear nuevas propuestas

según los hallazgos que se encuentren durante el trabajo. Con esto concluyo que existen diferentes formas de creación, lo que conlleva dispositivos distintos, todos son válidos, es el creador quien decide qué le funciona y qué en el proceso puede modificar. Asimismo, es importante resaltar que son una herramienta que se adapta al artista y permiten que las ideas se transformen en un lenguaje más estructurado y tangible. Esto se demostró con el proceso de creación de *Hipocampo... Mi primer amor* junto con el director Johans Moreno Betancur quien me compartió su dispositivo, el cual se ajustó a lo que estábamos creando, es decir, hubo flexibilidad ajustándose a las necesidades que se generaban en el momento.

Por otra parte, a partir de las temáticas que abordé en las dos obras: *Eudemonía* e *Hipocampo... Mi primer amor*, otro de los hallazgos que encuentro importante hacer mención es que crear desde lo particular permite conectar con el público, generando una experiencia estética desde sus vivencias, puesto que ellos codifican el mensaje de la obra desde su perspectiva, lo cual hace que lo particular vaya a lo general. El hecho de haber creado partiendo de experiencias personales y desde mi proceso de conectar conmigo misma, permitió un desarrollo más profundo debido a que era algo conocido y que fácilmente pudo empatizar con los espectadores quienes conectaron desde sus vivencias, emociones y experiencias, lo cual se fundamenta en la neuroestética y semiótica que se abordó con mayor profundidad en el capítulo 3, en donde menciono que estos dos conceptos en el arte se complementan y tienen una relación fundamental en la línea que hay entre el artista y el espectador. Después de observar y analizar la obra, el espectador es quien descifra el mensaje, logrando que la interpretación dependa de su propia visión y que la emoción generada sea subjetiva.

Como intérprete, hablar sobre el tema de emociones en el proceso de construcción de las obras y esto transmitirlo al espectador es algo que se da por hecho, puesto que como bailarines es

una característica que se entrena durante nuestra formación y al entrar al campo laboral; no obstante, como creadora escénica, esta emoción se transforma, es decir, se sigue transmitiendo dicho sentimiento pero de una manera diferente, se hace a partir de la creación, de la historia que se construye, de una dramaturgia sólida para que se reciba. El fin del artista es que tanto como ejecutante y como creadora, se transmita un mensaje al público.

Es así como se concluye que la relevancia de una obra de danza contemporánea no recae en la temática (ya sea sociopolítica, introspectiva, conceptual...), sino en su capacidad de generar empatía y un encuentro sensible, una obra también puede ser relevante por las sensaciones que genera. A través de *Eudemonía* e *Hipocampo... Mi primer amor*, se confirma que los temas personales tales como el encuentro con uno mismo y el cuestionamiento a la idealización del amor romántico, por mencionar algunos temas que se abordaron en ellas, son solo una muestra de que esta narrativa personal trasciende para convertirse en un reflejo de lo que nos hace ser humanos, puesto que sentimos, vivimos, lloramos, nos enojamos y, como artistas, desde las emociones siempre vamos a conectar con el espectador, aún sin llevarlo desde la recreación idéntica de lo que se vivió, puesto que la identificación surge a partir la empatía donde se reinterpreta la vulnerabilidad del intérprete/creador con la perspectiva del público.

Por último, el hallazgo fundamental en esta investigación fue ver y sentir la danza como una forma de explorar y crear, no solo como una construcción de formas basada en técnicas, es importante recalcar que esto es primordial en un bailarín profesional, pero la danza desde la práctica también debe fundamentarse en investigación y metodología. Un bailarín no solo ejecuta, también investiga y reflexiona, tiene criterio propio, se mueve a partir de una técnica y/o técnicas pero también desde lo que lo mueve (pregunta clave que me hizo Johans Moreno Betancur, con la que partió la creación de *Hipocampo... Mi primer amor*) y de lo que descubre a partir de lo que

investiga. Un bailarín profesional, además de prepararse físicamente, también lo hace desarrollando un entendimiento y consciencia. No se limita a la parte corporal, va más allá de lo estético para que así la danza deje de ser vista como una disciplina superficial de entretenimiento, afirmándose como una profesión que aporta conocimiento y criterio.

Referencias

Algán, R., & Berstein, B. (2024). Formación de espectadores, desarrollo de públicos y gestión de audiencias: tres puentes posibles para el fortalecimiento del sector. *Liminal. Revista de investigación en Artes Escénicas*, 1(1), 42-50. <https://doi.org/10.69746/liminal.a9>

Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

Bech, J. A. (2012). La interpretación de la obra de arte desde la perspectiva de la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer. *Investigación Universitaria Multidisciplinaria: Revista de Investigación de la Universidad Simón Bolívar*, (11), 42-50. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4281056>

Botana Martín-Abril, M. (2010). *Análisis del espacio en la danza teatral* (Doctoral dissertation, Ciencias). https://oa.upm.es/38131/1/TESIS_MARTA_BOTANA_MARTIN-ABRIL.pdf

Brandoni, A. C.. (2018). El falso surrealismo en la obra de Frida Kahlo. Otra estrategia hegemónica. *IV CONGRESO INTERNACIONAL ARTES EN CRUCE: CONSTELACIONES DE SENTIDO*. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/paper/view/3315>

Casado M. (2017). La nostalgia inseparable de Rafael Alberti: Oscuridad y exilio íntimo en su obra. Ediciones De La Torre.

Camacho Ugarte, V., Bastida Codina, A., & Zarate, S. G. (2020). Estudio anatómico del hipocampo como una de las regiones de neurogénesis más relevante. *Revista Científica Ciencia Médica*, 23(2), 221-230.

Cameron, H. A., y Glover, L. R. (2015). Adult neurogenesis: beyond learning and memory. *Annual review of psychology*, 66, 53–81. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-010814-015006>

Caro, M. (2016). *La vida inmoral de la pareja ideal*. Mr. Woo

Carrillo Quiroga, P. (2022). La neuroestética. Investigaciones de la neurociencia cognitiva sobre la percepción de las artes visuales. In *Anales del instituto de investigaciones estéticas* (Vol. 44, No. 120, pp. 249-284). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Castilla-Ortega, E., Pedraza, C., Estivill-Torrús, G., y Santín, L. J. (2011). When is adult hippocampal neurogenesis necessary for learning? evidence from animal research. *Reviews in the neurosciences*, 22(3), 267–283. <https://doi.org/10.1515/RNS.2011.027>

Comisarenco-Mirkin, D. (2009). Remedios Varo, the Artist of a Thousand Faces. *Aurora*, (10), 77-114.

Compañía Al paso Escénico. (2024). Gran estreno de Hipocampo... Mi primer amor. [Flyer]. Instagram de Al paso Escénico Compañía. <https://www.instagram.com/p/C6zPMzCxBk3/?igsh=MW5xODZjbnB6bmwy>

Chandler, D. (1998). *Semiótica para principiantes*. Editorial Abya Yala.

Cultura y Artes Tizayuca. (2024). La noche de hoy se presentó en el Museo Ignacio Rodríguez Galván del Tekuayán-Bioparque Tizayoacan la Obra: Eudemonía... [Flyer]. Facebook de Cultura y Artes Tizayuca. <https://www.facebook.com/share/p/17S2RKzFjq/>

De la Fuente R. E. (2021). *Surrealistas en México*. Redipe. <https://redipe.org/wpcontent/uploads/2021/05/Libro-surrealistas-en-mexico.pdf>

De la Maza, L. M. (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y vida*, 46(1-2), 122-138. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0049-34492005000100006&script=sci_arttext

Del Conde, T. (1989). En el cincuentenario de la muerte de Freud. Lo que el surrealismo debe al psicoanálisis. Universidad Nacional Autónoma de México, Inst Inv Estéticas, México, Distrito Federal. México [Cuadernos de formación docente, México, 1989 Núm. 29-30 Dic, Pág. 103-110] <https://biblat.unam.mx/es/buscar/lo-que-el-surrealismo-debe-al-psicoanalisis>

Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M., & Salcedo, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11(17), 10-28.

De Luna, F. K. (2023). Corporeidades. En Yanabi, D. O. (Coord.), *Filosofías del cuerpo y el movimiento* (pp. 13-25). Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.

El rincón del mito. (s.f.) 16 Dioses del océano, el mar y el agua en la mitología griega: ¿quiénes son? <https://rincondelmito.com/16-dioses-del-oceano-el-mar-y-el-agua-en-la-mitologia-griega-quienes-son/>

Escalante M. (2024). *Eudemonía*|Presentación 7 febrero 2024 [Video]. YouTube. https://youtu.be/m-_oC7opUjk?si=ggTKsvPsfztK9D4n

Farina, C. (2006). Arte, cuerpo y subjetividad: experiencia estética y pedagogía. *Educación física y ciencia*, 8, 1-14.

García, F. L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. A parte Rei 74.

Guiral, J. C. (1995). Mujer y surrealismo. *Asparkía: investigación feminista*, 71-81.

Guzmán, R. (2014) *Dispositivos en Tránsito* [Ilustración]. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Herrera, H. (2019). *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. Taurus.

Homero. *Ilíada*. Introducción general, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos 150, 1991.

Ipanaqué Olivares, R. M. (2018). Teoría del juego en la infancia <https://hdl.handle.net/20.500.12874/699>

Jara, M. I. (2020). *Enseñanza de la coréutica declarada y practicada en relación al contenido de tridimensionalidad en carreras de danza de instituciones chilenas de educación superior* [Tesis Doctoral dissertation, Universidad Academia de Humanismo Cristiano]. <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/5730>

Lindo, S. M. y Jairo, A. E. (2018). *La investigación-creación en danza folclórica*. Sello EditorialJ Universidad del Atlántico.

Los Dependientes. (2013). *Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación? (completo) - Subtitulado al Español* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=33s>

Luquín C. A. (2009). *Remedios Varo: el espacio y el exilio*. Universidad de Alicante. Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género. <http://hdl.handle.net/10045/55327>

Martínez, M. M. (2006). *Ciencia y Arte en la metodología cualitativa*. Editorial Trillas.

Matailo H. J. A. (2024). *Análisis de la construcción de una dramaturgia corporal, en relación con el objeto escénico, desde el análisis del movimiento de Rudolf Von Laban, en búsqueda del uso de la metáfora como herramienta de traducción de una estructura social, el sentido de identidad y la pertenencia* [Tesis de pregrado, Universidad de Cuenca]. <https://dspace.ucuenca.edu.ec/items/b0933244-5104-450a-a729-6b5acebda481>

Mazzotti, P. G. y Alcaraz, R. V. M. (1987). Arte y experiencia estética como forma de conocer. *Revista Casa del tiempo*, 7, 31-38.

Miate, L. (2022, noviembre 24). Anfítrite [Amphitrite]. (A. Cardozo, Traductor). *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-21299/anfitrite/>

Molina R. C. (2021). *El vínculo entre los sueños y el arte desde la práctica pictórica* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València] RiuNet. <http://hdl.handle.net/10251/170950>

Montes, S. D. F. (2021). *Del concepto a la Idea y de la Idea al concepto. Un análisis del concepto y la Idea en la filosofía deleuziana*. [Tesis de Licenciatura, Universidad del Rosario]

Morillas, G. C. (1990). Huizinga-Callos: Variaciones sobre una visión antropológica del juego. Enrahonar.

Moro, A. O. (2003). ¿Qué es un dispositivo?. *Empiria: revista de metodología de Ciencias Sociales*, (6), 29-46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1374433>

Muñoz, M. (2007). De la neuropsicología a la neuroanatomía de la memoria declarativa. *EduPsykhé: Revista de psicología y educación*, 6(2), 223-244.

Nájera-Medellín, J. A., Quiñónez-Martínez, M., Díaz-Gaxiola, J. M., Santos-Fita, D., Narchi, N. E., y Corral-Avitia, A. Y. (2023). Especies de caballito de mar (Syngnathidae, Hippocampus) de México: Estado de conservación y oportunidades futuras. *Revista de biología marina y oceanografía*, 58(2), 67-84.

Navarro, M. C. (2023). Naturaleza de la investigación basada en arte. Bases y fundamentos para su desarrollo. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54, 255-269. <https://doi.org/10.30827/caug.v54i0.26587>

Østby, H., y Østby, Y. (2019). *El libro de la memoria*. Editorial Ariel.

Palumbo, F. (2010). La inspiración en el Surrealismo. http://www.parclabelleidee.fr/docs/monographies/La_inspiracion_en_el_Surrealismo.pdf

Parviainen, J. (2008). El saber del cuerpo: reflexiones epistemológicas en torno de la danza. *Fractal*, 50, 1-13. <https://mxfractal.org/pdf/fractal-50.pdf#page=37>

Pérez, A. C. J. (2022). Reflexiones sobre la epistemología dancística desde el baile flamenco. *Investigación teatral Revista de artes escénicas y performatividad*, 13(21), 156-168.

Pineda S. [@sebssphotography]. (10 de junio, 2024). Hipocampo, mi primer amor. Intérprete: Adamari Minor. Una producción de: @escenicoalpaso y Adamari Minor. Vestuario: @penagossalo.v... [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C8DKn9MxIdY/?igsh=MTlueTBuYXNyMjBrMQ==>

Planas OM. 2014. El caballito de mar, 128 pp. Los Libros de la Catarata, Madrid.

Qin G, Y Zhang, ALFC Ho, Y Zhang y Q Lin. (2017). Seasonal distribution and reproductive strategy of seahorses. *ICES Journal of Marine Science* 74: 2170-2179.

Real Academia Española. (s.f.). Improvisar. En *Diccionario de la lengua española*.
<https://dle.rae.es/improvisar>

Real Academia Española. (s.f.). Eudemonia. En *Diccionario de la lengua española*.
<https://dle.rae.es/eudemon%C3%ADa>

Rodríguez L. D. (2024). Las nociones de "concepto" e idea en la estética de Arthur Schopenhauer. ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/a4f4553f-82d7-4c68-b106-8af9c22959c1/content

Rodríguez L. M. I. (2024). Hijas del mar y compañeras de las olas: en torno a las nereidas y su reina en el arte clásico. <https://dx.doi.org/10.5209/est.008.08>

Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*. 2009, Núm. 35.
<https://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/621/>

Scappini, A. (2021). *La imagería simbólica y arquetípica en las pinturas y textos de Remedios Varo: un camino creativo en comparación con las ideas, obras y técnicas surrealistas* [Tesis doctoral, Universidad de Murcia] DIGITUM.
<http://hdl.handle.net/10201/104322>

Secretaría de Bienestar Social Tizayuca. (2024). La Dirección de Cultura y Artes de Tiza es Cultura a través de la Coordinación de Fomento y Derechos Culturales te invita a vivir la obra:

Eudemonía... [Flyer] Facebook de la Secretaría de Bienestar Social Tizayuca.
<https://www.facebook.com/share/p/Ba5sp1M8KGNx72YX/?mibextid=QwDbR1>

Segoviano, C. y Curaduría MAM. (2026). Remedios Varo Habitantes de lo insólito [Cédula de exhibición]. Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, México.

Sime, P. L. (2020). Método de investigación fenomenológico. *Los métodos de investigación para la elaboración de las tesis de maestría en educación*.

Solari, M. L. (1958). Notación de la danza. *Revista musical chilena*, 12(58), 42-58.

Tornero, S. A. (2018). Semiótica y hermenéutica. *Inventio. la génesis de la cultura universitaria en Morelos*. <https://riaa.uaem.mx/handle/20.500.12055/251>

Tricas, G. F., y Merelo, G. J. J. (2005). Qué son las bitácoras y algunos datos sobre ellas. *EL ECOSISTEMA DIGITAL: Modelos de comunicación, nuevos medios y público en Internet*.

Tornero, S. A. (2018). Semiótica y hermenéutica. *Inventio. la génesis de la cultura universitaria en Morelos*. <https://riaa.uaem.mx/handle/20.500.12055/251>

Valdovinos U. J. (2025). La Danza como Productora de Conocimientos. *A. Dnz*, (7). <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/78852>

Varo, R. (1959). Encuentro [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://www.remediosvaro.art/paintings/encuentro>

Velasco, N. P., Ortega, E. C., y Locatelli, S. M. (2023). Introducción a la neurogénesis adulta en el hipocampo: Maduración, función y modulación. *DACIU 2022/2023 Ciencias sociales y jurídicas*, 17.

Vera, F. M. D. (2009). Aproximación a la utilidad de la notación coreográfica: Sistema Laban. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (5), 8-11.

Villegas, H. L. M. (2014). Creación y dirección en danza contemporánea. Pensar con la Danza, *Ministerio de Cultura/Universidad de Bogotá*, 343-356

Vodermayer S. M. A. (2012). Claves de representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas: Frida Khalo, Leonora Carrington y Remedios Varo [Tesis doctoral no publicada, Universitat Politècnica de València] RiuNet.
<https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/17798>

Walker, K. S. (1988). Sistemas de notación de la danza: breve panorama histórico-crítico. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (4), 83-94.

Anexo 1. Guion de la obra: “Hipocampo... Mi primer amor”

→ Entra Audio Muestra 1

Hipocampo... Mi primer amor

Escena 1

Respirar... El arte de apreciar mi realidad y sus motivos con mi red de apoyo, viajando en el tiempo de lo que pudo ser.



-Adamari: Respiro (sonido). He pasado por momentos que me han hecho soñar sobre las nubes, otros en donde me han arrancado el corazón y me han dejado vacía.

De pequeña los monstruos y fantasmas me atacaban. Si tuviera el poder de regresar el tiempo para abrazar y salvar a la pequeña Adamari lo haría...

-Pequeña Adamari: Un día mis papás me compraron dos libros, *Tania y Tomás* y *Canciones para soñar de las Princesas* aún los recuerdo, salía de la escuela y me compraban una cajita feliz de McDonald's.

(La pequeña Adamari abre su libro de cuentos de princesas)

-Pequeña Adamari: Estoy muy asustada, quiero salir de aquí ¡Ayuda!

AD: Respira

-Adamari: Hablar de lo que yo era antes y de mis versiones pasadas, se convertiría hoy en un recordatorio de lo que sobreviví, de lo fuerte que soy.

¿Te encuentras bien, pequeña?

-Pequeña Adamari: No, estoy huyendo del monstruo que me sigue

(La pequeña Adamari y yo entramos por aquel túnel para huir de eso que tanto nos atormentaba a las dos...)

-Pequeña Adamari y Adamari: Desde siempre he tenido una pasión por el mar, ella es la que me mueve a seguir, la que me da paz y plenitud, la que me hace conectar con lo más profundo de mis pensamientos y me hace crear, en pocas palabras es la que me da vida.

Mi primer acercamiento a ella fue por mi abuelita, bailaba danza folklórica mexicana en un grupo para adultos mayores, me gusta pensar que mi gusto por ella fue una herencia que mi abuelita me dejó.

Hace 10 años la volví a retomar y nunca hubiera imaginado hasta donde he llegado, siempre ha estado presente desde que estuve en el universo de ella.

(Las dos entramos al metro y tuvimos que decidir si seguir o bajarnos en la siguiente estación...)

Nos bajamos y transbordamos a la línea del metro que nos llevaría a las nubes. Durante ese camino estuve muy confundida, perdida y en búsqueda de lo que es para nosotras, pero en el fondo yo ya sabía que ella ya formaba parte de mí.

Al fin llegamos al lugar correcto, estamos a salvo, tranquilidad para las dos (Respira), lejos de lo que nos hace daño.

Por un momento nada nos atormenta en el camino, hasta que él entró al vagón del metro, lo vi de lejos y nos miramos... Yo ya lo había visto antes en mi imaginación (*Fragmento inspirado en la canción Imagination de Foster The People*), sólo existíamos él y yo, pero todo fue un espejismo.

Viajamos por las nubes, por aquel parque, por aquel uber y por aquella fiesta de un día lluvioso. Solo existíamos él y yo. Suspira (respiración)

(Bajo la lluvia)

VOZ 1

-Él: No quiero que te vayas de mi vida

-Adamari: Todo comenzó a tornarse gris, ya no había color ni felicidad, todo era frío como un congelador, silencioso y angustiante como un hospital, el agua caía como las cascadas, no podía parar es su naturaleza.

(En medio de la cascada)

VOZ 2

-Él: Estoy tan seguro de querer estar siempre contigo

-Adamari: ¿Es real o solo lo dices para que no me vaya de tu vida?

(Silencio total, caímos los dos hasta hundirnos en la marea...)

VOZ 3

-Él: Cada que escucho nuestra canción pienso en ti

-Adamari: Ya no solo se trata de mí sino también de alguien más... Con cuidado, me avisas cuando llegues

Nos despedimos con un beso y un abrazo largo que se sintió como el final de la historia.

Él siguió su camino por las estaciones en aquel vagón del metro y yo seguí cayendo en lo más profundo de la marea.

-Pequeña Adamari:

¿Quién vio pasar a mi caballito de mar?

*Tomado del
libro infantil
Canciones
para soñar
de las
Princesas*

Sin despedirse se fue de aquí.

Huyó en su carruaje, no pude alcanzarla,

¡Y sólo con mi caballito de mar podré ser feliz!

-Pequeña Adamari: Esta historia no es como en los cuentos de princesas que mis papás me compraban...

La pequeña Adamari cerró el libro y se fue a jugar con sus muñecas.

Escena 2

Ying Yang... La reiteración de estar en la misma situación y el anhelo de salir sin rumbo para dar todo de mí. Es mi resiliencia

L V A G E N

Hubo un poco de calma en la marea

1034 -Él: Hola, ¿Cómo estás?

-Adamari: Hola, Bien ¿y tú?

-Él: No te puedo escuchar

-Adamari: ¿Cuándo? ¿Cuándo me dices qué es lo que está pasando? (Fragmento tomado de la canción Cuando de Ruzzi)

entra audio Marea 2

De repente la marea se empezó a sentir muy intensa era arrollada por las olas del mar. Me arrojó a una de las peores estaciones del metro, me estaba faltando el aire y me comencé a sofocar. Me senté para estabilizarme, toda la gente me empezó a atacar sin sentido porque estaba obstruyendo el paso y yo del coraje comencé a llorar. Me estabilicé y caminé para tomar nuevamente el metro, entré al vagón y yo ya no aguantaba. Seguía sintiendo como la marea me llevaba de un lado a otro.

-Pequeña Adamari y Adamari: Las dos personas que hemos amado se han ido y no tenemos a quien recurrir

Respira, veo hacia la luna y le pregunto si yo fui la culpable de que todo esto pasara

VOZ

-Él: No, simplemente ya no quiero...

-Adamari:

Solo yo te amé

Nada fue mutuo

Me doy cuenta que todo lo que hice por ti

Tú lo hiciste pero no por mí

Te perdí en las orbitas de otro planeta sin darme cuenta

Quiero dejarte ir

¡Universo, luna denme una señal y díganme que todo va a pasar!

Marea... Mareada... Me mareo...

Quiero liberarme-marea de todo el vacío

Quiero liberarme-mareada de la idealización

Quiero liberarme-marea de los recuerdos

Quiero liberarme de las pesadillas-mareas

Quiero liberarme-mareada de las promesas

Quiero liberarme-marea de nuestras canciones

Quiero liberarme-marea, mareada de las marcas que dejaste, me mareo

Quiero liberarme-marea de lo que era nuestro

Quiero liberarme-marea del dolor

Quiero liberarme de ti marea

Quiero dejarte ir, marea-mareada

→ **Entra Audio 3**

Escena 3

Lo profundo de mí ser... Tú y yo tuvimos conexiones pero dejaste marcas con toda la intensidad de la Tierra, pero eso es lo que nos hace ser, las experiencias



La pequeña Adamari abrió su libro de princesas...

-Pequeña Adamari:

¡Oh, que linda es la noche!

Tomado del
libro infantil
Canciones
para soñar
de las
Princesas

Caballito de mar

Caballito de mar, ¿Dónde estás?

¡Quiero verte brillar!

-Pequeña Adamari: ¡Caballito de mar! Tu historia de amor no es como en los cuentos de princesas que mis papás me compran.

-Caballito de mar: Fue un golpe, una caída en lo profundo del mar, estas hundida en ese gran hoyo, en ese gran silencio que te llena de incertidumbre. Él te atacaba por detrás.

Fragmento
de canción
infantil

Duérmete, niña

Duérmete ya

Que viene el coco

Y te llevará

Duérmete, niña

Duérmete ya

Que viene el coco

Y te comerá

-Caballito de mar:

¿Será que así se siente morir en vida?

¿Por qué sientes tanto dolor?

¿Por qué te sientes vacía?

-Pequeña Adamari: Estoy perdida, no sé dónde estoy, quiero ir con mis papás, llévenme con mis papás. No quiero estar aquí.

-Caballito de mar: Estas rota, cierra los ojos y te veré en mis sueños

-Caballito de mar: ¿Qué haces aquí?

-Él: Perdón. Debo dejarte, nunca funcionó, estaba contigo porque me sentía solo.

-Caballito de mar: Quieres odiarlo, respira, déjalo ir y ya no arrastres más sus recuerdos

(La pequeña Adamari despertó de su pesadilla llorando y gritó):

-Pequeña Adamari: ¡Ya no te tengo miedo!

-> ~~Escuchando~~ Marea 3 Continúa y entra Audio El Sueño de Adamari
(Dice mamá) (Respira) Recuerdo a mamá a mi lado y me lee un pequeño fragmento de mi libro favorito

El sueño de Adamari

Vamos ya a arrullar

Tomado del libro infantil Canciones para soñar de las Princesas

Que se acerca la noche
Adamari ya se va a dormir,
Dulces sueños tendrá.
El amor soñará,
Pronto lo encontrará.

Mientras tanto... Él se bajaba del vagón del metro, yo le grité:

-Adamari: Vete a la chingada

Quiero odiarte, ODIARTE

Él respondió:

10x 7 -No me odies por favor, con ella puedo hacer lo que contigo...

(El vagón se iba alejando de la estación y yo le respondía):

-Adamari: Ya no quiero fumarte, ni beberte, ni pensarte. (Fragmento del poema de Jaime Sabines)

¿Cuándo?, Cuándo te vas a ir de mi vida, ¿Cuándo? (Fragmento inspirado en la canción Cuando de Ruzzi)

Quedé sola en el vagón, mi mamá entra en la siguiente estación, se sienta a un lado de mí, recosté mi cabeza en sus piernas y me dijo:

→ Sigue Audio Moven 3 y entra Audio ② Te regalo mis fuerzas

* Fragmento de la canción Te Regalo de Carla Morrison

Úsalas cada que no tengas
Te regalo las piezas
Que a mi alma conforman
Que nunca nada te haga falta a ti
Te voy a amar hasta morir

La pequeña Adamari y yo nos despertamos, una vez más tuvimos esa pesadilla que nos atormentó, nuevamente eran esos monstruos y fantasmas

Marea... Marea... mareada

Ya no quiero odiarte-marea

Ya no quiero arrastrar los recuerdos con lo que destrozaste-mareada

Quiero curarme de ti-mareo

*Fragments
de la* *Que todo pasa...*

canción *Que todo cambia...*

Todo Pasa
de Carla
Morrison *La vida es un proceso... Mareada, mareo, marea*

-Pequeña Adamari: Respira caballito de mar, respira...

Escena 4

Mi corazón sana de la confusión después de la marea... Me pregunto si ¿lo que dejó huella en el pasado, presente y futuro ya no duele?



-Caballito de mar: Respira. Te hemos enterrado en lo más profundo de esta marea, es el final.

Todo se acabó. Lo que nos atormentaba ya no lo hará jamás.

-Adamari: Al fin siento alivio (Respiro)

Odisea,
Homero *Oleaje que mueve Anfitrite*

-Caballito de mar: A ella le encantaba bailar y retozar en las olas que rompen contra la tierra.

Odisea,
Homero *Inmenso oleaje que revienta Anfitrite, la de azules pupilas*

Pero... ¡NO! No repitas su historia con Poseidón. Mi memoria y mis recuerdos están intactos... Anfitrite había dedicado su vida a ser una virgen del mar, hasta que Poseidón mandó a buscarla para casarse con él

-Adamari: ¿La secuestró como en todas las mitologías?

-Caballito de mar: Cambia tu historia, que ningún "Él" o Poseidón te vuelva atar, se libre. Se tu propio caballito de mar, tu propia Anfitrite.

Abre los ojos, de nuevo estas en esta realidad. (Respira)

-Adamari: Ya no dueles, ya no tienes poder sobre mí

-Pequeña Adamari: Ya le conté todo a mamá, ya no puedes hacerme daño

→ Entra Audio 3 no estás sola (continúa Audio marea 3)
→ "Respira, no estás sola"

La pequeña Adamari abrió su libro favorito

→ Entra Audio Marea 4

-Pequeña Adamari: Esta historia no es como los cuentos de princesas que mis papás me compran. ¡Es mucho mejor! Me gusta más esta historia.

-Caballito de mar: Danza, danza, danza, danza, danza, danza, danza, danza. Danzar, danzar y danzar marea mareada. Libérate del daño. Vuelve a brillar... Adamari

El caballito de mar se quedó sin fuerzas después de la marea

-Pequeña Adamari: Caballito de mar ¿Estás bien? ¿Sobreviviste?

-Caballito de mar: Es como morir en vida, es el cierre que necesitabas. Sí, he sobrevivido

La marea era menos intensa, solo quedaban los escombros que ella dejó.

Yo me senté en medio de la nada a contemplar la marea.

Solo existías tú, solo tú y tus recuerdos... (Respira)

-Adamari: Jamás entendí porque regresé a esta marea que tanto me ha atormentado. No lo entiendo. Marea que movió todo dentro de mí

Me recuesto en medio de la nada y cierro los ojos.

-Caballito de mar: No necesitas entender nada, no fue tu culpa. Libérate de las culpas.

Respira. Mira hacia atrás y recuerdas las estaciones del metro, fue todo un caos...

-Adamari: Que difícil fue salir de ahí, algo me ataba, no me dejaba salir del vagón

Respiro (Alivio)

-Caballito de mar: Es lo que hace un narcisista

Aparece él

-Caballito de mar: ¿Qué haces aquí?

(Él no responde)

-Caballito de mar: Eres solo una presencia, una sombra, un recuerdo, un Poseidón. Que ya no puedes atarla.

-Pequeña Adamari: Ya no te tengo miedo.

→ Continúa Audio unen q ve extra Audio 9 Respira ya estás Aquí.
(Escuché la voz de mi mamá) "Respira, ya estoy aquí"

-Adamari: Eres tan cobarde que no pudiste decirlo ni darme la cara. Cobarde

-Caballito de mar: Él... Eres el sin rostro, el sin nombre, el nada

-Adamari: Ya no siento nada por ti, ya no te necesito en mi vida. Al fin puedo decirte adiós.

→ Sabe volar en Nueva q

La pequeña Adamari cierra su libro de princesas.