

“Vuelo salvaje” acrílico sobre lienzo, año 2017, autor: Ricardo Vásquez N. (Yurica). Fotografía cortesía de @yuricauno - @cumbigenista

Lina María Villegas
Vida, experiencia y método en investigación-creación danzaria[1]

Lina María Villegas: Life, Experience, and Method in Dance Research-Creation // Lina María Villegas Vida, experiência e método na pesquisa-criação em dança

Martha Esperanza Ospina Espitia[2]
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia
meospinae@udistrital.edu.co

Fecha de recepción: 12 de octubre de 2023
Fecha de aceptación 9 de diciembre de 2023

Cómo citar: Ospina Espitia, M . (2024). Lina María Villegas Vida, experiencia y método en investigación-creación danzaría. *Corpo- Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos, 11*(11), 55–70.
DOI: https://doi.org/10.14483/25909398. 22024

CC BY NC SA

1 **Artículo resultado de investigación** del proyecto: Experiencias de investigación-creación en grupos focales de Universidades en Colombia, enca-minadas a la re-existencia y reparación de prácticas del vivir en comunidades afectadas por conflictos sociales y migraciones: Una realización audiovisual; proyecto ganador de la Convocatoria 03-2019 del CIDC para grupos de investigación: Conformación de un Banco de proyectos de investigación, desarrollo tecnológico, innovación y creación, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá, Colombia)

2 Psicóloga de Universidad Nacional, Magistra en Educación y Doctora en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana. Maestra e Investigadora Titular de Planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bailarina y coreógrafa de Danza Tradicional Colombiana. Co-gestora de diversos programas formativos en y desde la danza en ámbitos institucionales y comunitarios. Correo electrónico meospinae@udistrital.edu.co / martaosdanza@gmail.com ORCID: 0000-0002-6555-0180

Resumen

Este artículo es el resultado de la entrevista realizada a la dramaturga y directora de compañías de danza, Magíster, Especialista en Artes y Antropóloga de la Universidad de Antioquia, Lina María Villegas. El artículo da cuenta no solo de su experiencia como creadora en el campo de la danza, sino, ante todo, de su perspectiva frente al oficio de investigar-crear a partir de la experiencia sensible de los bailarines-creadores. Se evidencia aquí su 'materialidad' recurrente: la enciclopedia personal como archivo fuente de creación, las particularidades de las 'gentes' que han participado en sus obras, su particular "coreografiar desde la experiencia", así como el poder de los intercambios sensibles dentro de sus prácticas creativas, los alcances sociales, artísticos y humanos de su método de creación. Todo esto evidencia la autoridad de la coreógrafa/directora en su práctica compositiva y nos permite vislumbrar las implicaciones de ser mujer en la experiencia investigadora-creadora al centrar la mirada en aspectos existenciales de los intérpretes creadores y sus universos micro políticos.

Palabras clave

Investigar-crear, coreografiar, experiencia sensible, enciclopedia personal

Abstract

This article is based on an interview with Lina María Villegas, a playwright and director of dance companies, who is also a Specialist in Arts, and Anthropologist from the University of Antioquia. The article not only recounts her experience as a creator in the field of dance but, above all, her perspective on the craft of researching and creating based on the sensitive experiences of dancer-creators. Her recurring 'materiality' is explored here, encompassing the personal encyclopedia as a source archive of creation, the unique characteristics of the 'people' involved in her works, her distinctive approach to "choreographing from experience," and the powerful, sensitive exchanges within her creative practices. Furthermore, it examines the social, artistic, and human dimensions of her creative methodology. This highlights her authority as a choreographer and director in her compositional practice, offering insights into the implications of being a woman in the research-creative process by focusing on the existential aspects of the creative performers and their micro-political universes.

Keywords

Research-creating, choreography, sensitive experience, personal encyclopedia

Resumo

Este artigo é o resultado da entrevista com a Lina María Villegas, dramaturga e diretora de companhias de dança, Mestre, Especialista em artes e Antropóloga da Universidade de Antioquia. O artigo não apenas fala da sua experiência como criadora no campo da dança, mas, acima de tudo, dá sua perspectiva sobre o ofício da pesquisa-criação baseada na experiência sensível dos dançarinos-criadores. Sua "materialidade" recorrente é evidente: a enciclopédia pessoal como fonte de arquivo de criação, as particularidades das "pessoas" que tem participado de seus obras artísticas, seu especial "coreografar desde a experiência", bem como o poder das trocas sensíveis em suas práticas criativas, as conquistas sociais, artísticas e humanas de seu método de criação. Tudo isso evidencia a autoridade da coreógrafa/diretora em sua prática de composição e permite perceber as implicações de ser mulher na experiência de pesquisa-criativa, ao centrar nosso olhar nos aspetos existenciais dos interpretes criativos e seus universos micropolíticos.

Palavras-chave

Research-creating, choreography, sensitive experience, personal encyclopedia.

Introducción

La problemática de la investigación-creación en las artes es propia de estos tiempos caracterizados por el ingreso de ellas a las universidades, aspecto que apresura tensiones que más allá de lo metodológico, corresponden también al orden de lo epistémico y lo ontológico en la producción del conocimiento.

Ya Henk Borgdorff, a comienzos del nuevo siglo, planteaba lo apremiante de abordar la cuestión:

> Si la urgencia de un asunto puede medirse por la vehemencia de los debates que lo rodean, "la investigación en las artes" es un asunto urgente (…). Bajo etiquetas como "práctica artística como investigación" o "investigación en y a través de las artes" ha surgido un tema de discusión durante los últimos años, que contiene elementos tanto de la filosofía (sobre todo, de la epistemología y la metodología) como de políticas y estrategias docentes. Esto lo convierte en un tema híbrido, lo que no siempre contribuye a la claridad del debate (Borgdorff, 2005, p. 1).

En tal sentido, el autor pone en juicio si "existe un fenómeno como la investigación en las Artes" que implique a la producción artística en sí misma como parte fundamental del proceso de investigación, y en el que la obra de arte sea, en parte, el resultado de la investigación. La cuestión (enuncia)

> es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica) (p. 1).

O si este tipo de investigación tiene derecho a calificarse de académica, o si debiera de incluirse en el nivel de doctorado de la educación superior (p. 1).

El tipo de conocimiento que genera la investigación en arte depende, en todo caso, de la manera como tales cuestiones se definan, de cómo se argumente; cuándo, en qué casos la práctica artística cuenta como investigación, y/o de qué manera se diferencia la práctica artística en sí de la práctica artística como investigación. En todo caso, sigue predominando la pregunta, ¿en qué se diferencia la investigación artística de la llamada investigación académica o científica? (Borgdorff, 2005, p. 4). ¿Cómo argumentan los artistas en el entorno académico la relación entre investigación y creación en su práctica?
Al decir del artista colombiano Alejandro Burgos Bernal,

> investigar en artes significa examinar de manera radical la constitución misma de nuestra sensibilidad en miras de verificar, primero, la actualidad del proceso histórico de progresiva pérdida de alteridad donativa del mundo y, segundo, reconfigurar a partir de esa verificación la orgánica relación entre la sensibilidad y la alteridad en cuanto irrenunciable condición de posibilidad del conocimiento y la verdad orgánica relación entre la sensibilidad y la alteridad en cuanto irrenunciable condición de posibilidad del conocimiento y la verdad (2005, p. 1).

Así visto, investigar en artes es habitar la convicción de que la práctica artística es posibilitadora de la experiencia humana y forma primordial movilizadora del conocer:

> En otras palabras, investigar en artes significaría, primero, verificar en presencia de cada específica obra de arte la existencia de un modelo cognoscitivo diferente al modelo epistémico y, segundo, hacer uso efectivo de ese modelo. El efectivo conocimiento que esa "práctica" otorga, cuando lo otorga, se

> configura inevitablemente como condición de posibilidad de la experiencia del hombre en el mundo (Burgos, 2005, p. 2).

Evidenciar cómo funciona en la práctica artística dicho modelo y qué hacen relevante los artistas al reflexionar y narrar los caminos transitados y las experiencias generadas o evocadas, nutre esta mirada que busca evidenciar cómo las prácticas artísticas y sus métodos portan y ponen en juego los principios ontológicos y epistémicos que le dan forma y cargan de sentido el hacer artístico mismo como experiencia generadora de conocimiento sensible y relacional.

La experiencia creadora danzaría desde la vivencia de 'momentos extra-cotidianos'

Lina María Villegas es Magíster en Dramaturgia y Dirección, Especialista en Artes y Antropóloga de la Universidad de Antioquia. Es madre y esposa, docente y artista, y, ante todo, para efectos de este escrito, investigadora-creadora de la danza.

Inicia su vida académica desde la antropología y dedica tiempo de su vida a estudiar danza "como lo hicimos muchos de mi generación en academias con maestros". Entonces hace danza al tiempo con sus estudios profesionales, logrando aprenderla con maestros como Silvia Rolls, Linda Aria y Sabin Stockman; por ello, a partir de ese vínculo entre la academia y el arte, emprende su acercamiento a la danza como objeto de investigación desde las humanidades, aspecto que hoy día distancia de lo que considera su práctica en la investigación-creación: "*Eso era otra mirada digamos muy distinta a la de la investigación-creación porque era una mirada más desde la distancia frente a un objeto de estudio (…) desde la objetividad de la investigación*" (Villegas, 2020, entrevista).

Desde esa mirada objetivizante de la danza, indagó las danzas de carnaval y las danzas afro; se interesó por la manera en que las comunidades o las personas que estaban practicando danza llegaban a *momentos extracotidianos* haciendo danza tradicional en ámbitos festivos y, posteriormente, en las danzas llamadas de proyección, aquellas que de alguna manera empezaban a ser parte de un espectáculo mucho más elaborado, pero con base en los elementos de las tradiciones de las comunidades. El motivo de indagación era ese *momento extracotidiano*, su construcción, aquello que les permitía a los danzarines enfrentarse a un público que observa y que, a partir de su observación, identifica ciertas acciones físicas, "identifica ciertas representaciones de acciones culturales que permitían establecer una relación bailarín-espectador" (2020, entrevista). Tales acciones físicas eran particulares a las danzas tradicionales y evidenciaban el **laboreo**, el **coqueteo** o incluso **representaban escenas** que tenían que ver con funciones básicas de las comunidades para la supervivencia: el **sembrado, el cocinar o el lavar.**

Lina identifica en aquel tiempo un centro de interés investigativo: "*la importancia que hay en los lenguajes físicos -que podían ser acciones y también representaciones de las acciones- que eran lenguajes comunes para los intérpretes y para el espectador*" (2020, entrevista), y ahí encuentra una cierta identificación de situaciones de escenas que les permitían a los bailarines elaborar otro momento que ella llama extracotidiano. Por otro lado, en un segundo momento, encuentra la posibilidad de construir de manera personal con los

> *pequeños relatos (…) esos autorrelatos, eso común de los relatos individuales que tenían los bailarines a pesar de estar en el marco de un colectivo y de un repertorio digamos conocido de danza tradicional o de danza afro (…) esos pequeños relatos que tenían cada uno de los bailarines para construir esas representaciones* (Villegas, 2020, entrevista).

Encuentra cómo, mediante la práctica creativa, se pone en juego el material subjetivo de los bailarines en relación con

los materiales de las acciones y realidades culturales.
En ese momento se inicia un interés por encontrar la relación particular del intérprete "con todo ese material y con todo ese universo cultural y creativo" y con todo el universo de identificación con el espectador que estaba construido bajo una noción de individualidad, de subjetividad. Ese punto la motivó a dar el salto a la investigación-creación, inconscientemente y mientras indagaba en esas investigaciones centradas en las humanidades —desde el rol de investigadora antropóloga que había tenido la experiencia de la danza— en las que estaba teniendo unos acercamientos propios de la investigación tradicional en humanidades; con el distanciamiento de la objetividad, inicia el acercamiento a "*las bondades, las ganancias, las particularidades y las grandes apuestas" (2020, entrevista) que tenía la investigación desde la experiencia. Advierte la posibilidad de acercarse a los objetos "pero no desde la distancia de la objetividad sino desde la propia experiencia de construir ese mundo (…) ese mundo posible (…) de construir ese universo creativo*" (2020, entrevista). En el trasegar de esos dos caminos, el de la investigación más práctica más sentida más sensible más individual y la investigación desde la distancia propia de las humanidades llega a un punto en el cual reconoce la subjetividad e inicia la búsqueda de otras posibilidades de investigación, allí encuentra la **investigación-creación**.

Dentro de su pensamiento investigativo considera fundamental la posibilidad de construir desde la subjetividad, el propio universo del ser humano, su contexto cultural y artístico particular, local y familiar, aspecto que considera no se puede 'borrar' o escindir al momento de hacerse parte de la experiencia creativa con otras personas, con otras subjetividades. El creador en dicho contexto se pone en relación con multiplicidad de información que evoca elementos materiales que provienen de distintos ámbitos, emociones constituidas en otros entornos, el universo creativo del coreógrafo que orienta el proceso y la puesta en juego de los universos creativos de los bailarines. Desde esta perspectiva, en todo proceso creativo y de manera permanente se están haciendo vínculos intuitivos, inesperados, sensibles o afectivos; se establecen relaciones entre todos los elementos subjetivos, entre los relatos personales, las experiencias de vida, la familia, las relaciones parentales con el contexto particular o ajeno, a través de detonantes como una fotografía, una lectura o, una situación del momento.

En esta forma de la creación danzaria de Lina, resulta fundamental darle valor a esos *vínculos inesperados*, intuitivos y sensibles, y reconocer la posibilidad de *relacionar elementos de distinta índole*, acción estrechamente ligada a la *experiencia de vida propia* que es personal y cultural:

> *porque es que digamos que a nivel del desarrollo del sujeto recibimos informaciones que nos permiten moldear una cantidad de comportamientos y jerarquizar también experiencias; (…) sin olvidar todo eso pero reconociendo esas posibilidades de hacer relaciones intuitivas, inesperadas, sensibles y reconociendo también que los otros compañeros que los otros bailarines intérpretes están haciendo lo mismo sin pensar en esa racionalidad de las vinculaciones en esa racionalidad de las relaciones que establecemos entonces ahí yo encuentro un gran valor en la creación; encuentro el gran valor de la creación en esa posibilidad de hacer esos vínculos intuitivos* (Villegas, 2020, entrevista).

Valorar dichos vínculos inesperados permite indagar los y en los contextos de estos, así se identifica el *universo personal*, el imaginario del que cada uno proviene y que refleja la crianza y responde a un contexto familiar, local, barrial, de ciudad. Estos universos configuran el contexto artístico en el cual se desarrolla y se forma cada uno, y tiene sus propios vocabularios, materiales, informaciones. De él forma parte la información técnica o artística de cada individuo, material imposible de desatender, pues forma parte del hacer de cada artista; es imposible aquí desatender, por ejemplo, una formación previa en danza

clásica o desatender una formación en la danza moderna, expresiones que tienen movimientos tan establecidos, ya que muchas veces, esos movimientos tan conocidos por el propio cuerpo salen a flote en las improvisaciones.

En esta forma de la investigación-creación danzaria, no se 'pelea' con los lenguajes conocidos y apropiados, en su lugar, se recrea dicho lenguaje y se crea con él, se reconoce y se incluye el contexto artístico de una formación (en este caso corporal) de la cual provienen los bailarines. Reconocer ese contexto artístico y formación corporal recupera experiencias previas con diversas formas danzarias, artes marciales, deporte, circo, etc. Está el *contexto individual* (personal y subjetivo), cultural y familiar; está el *contexto artístico* corporal, y además está este universo que se considera más transitorio, el *universo creativo*, o sea el universo que tiene que ver ya con una obra particular en la cual se está creando, bien como intérprete, bien como coreógrafo. Este es más transitorio, aparece en cada obra que se está construyendo en cada trabajo, sin embargo, los elementos que allí van dándose no siempre son transitorios, muchas veces crean líneas transversales que empiezan a ser parte del universo artístico y corporal que se está construyendo.

El trabajar con estos tres contextos con los que se encuentra la investigadora-creadora, reconocerlos y reconocer las posibilidades de conexión inesperada intuitiva entre los elementos de cada uno de ellos, le permite preguntarse y cuestionar la investigación tradicional desde las ciencias sociales, que había sido la primera experiencia a partir de la cual había construido toda una base epistemológica para acercarse a los objetos de estudio:

> (…) *entonces empiezo yo misma a cerrar esta distancia entre la objetividad y la subjetividad; empiezo a reconocer todas las posibilidades propias de un sujeto y todo lo que puede entregar —así no fuera de manera racional— porque es que la investigación desde las humanidades nos exige un ejercicio de racionalidad y objetividad muy grande y, desde el universo creativo, cuando estoy en este tercer contexto, que es el de la obra, resulta que no es tan importante y entonces yo empiezo a valorar esa posibilidad de no tener la distancia con la objetividad, sino más bien de construir desde adentro todo lo que va apareciendo, de empezar a relacionar todo ese universo de la obra, el universo de los otros universos artísticos de los bailarines, del coreógrafo, del creador, y empezar a establecer como un especie de rizoma* (Villegas, 2020, entrevista).

Su método le ha permitido hacer relaciones en distintos niveles, con diferentes aristas, en distintas direcciones y, ante todo, tomando en cuenta las informaciones con las que se encuentra en el universo de cada obra y de los bailarines y artistas que se vinculan a ella. Ejemplo de ello es el trabajo de la especialización que realizó: *Irene Calle 76*, una obra que tenía que ver con la histeria de una mujer y en el que no tenía tan racionalmente construido un proceso de investigación-creación; ahí simplemente estaba acercándose a una experiencia personal de una mujer histérica y a partir de ahí construyó un universo corporal:

> *ahí pude entender yo realmente, a la hora de estar creando esos universos posibles, que si hay un vínculo muy cercano con los personajes que se quieren construir, con los cuerpos que se quiere erigir en la puesta en escena, y pude empieza a ver esos vínculos subjetivos* (Villegas, 2020, entrevista).

Dicho proceso lo desarrolla como creación, sin embargo, según afirma Lina, cuando llegó al proceso de tesis de maestría, establece un proceso de investigación más formalizado, un proceso de investigación-creación en el cual identifica racionalmente todos los elementos que caracterizan la reflexión de sus indagaciones creativas.

Medio o materialidad recurrente en los procesos de investigación-creación

El vínculo personal, subjetivo con las temáticas es central en las creaciones de Lina: *Irene Calle 76* es sobre una mujer histérica; la temática femenina persiste, en este caso de mujeres que tienen diagnósticos psiquiátricos como la obsesión o la histeria, y que muchas veces se niegan. Allí lo que realmente la creadora busca es no negar esa cantidad de rasgos que tenemos y que, en últimas, podemos vivir con ellos, hacerlos encajar en un diagnóstico que evidencie la imposibilidad de funcionar o evidenciarlos en un universo artístico-creativo.

"En-Leche-Ser" fue la obra con la cual la maestra Lina María Villegas se graduó de la Maestría en Dramaturgia y Dirección, y en ella reconoce la importancia que tiene para sí misma la posibilidad de conectarse con el universo de la obra: "*es decir si yo no tengo ningún vínculo ni ninguna conexión con el universo de la obra para mí no es fácil construir un universo creativo*" (Villegas, 2020, entrevista). En esta obra marca y le da un valor muy importante a un cuento sobre el cual trabajó el nivel creativo, que le llega en un momento en el que está lactando a su segundo hijo; la conecta, aunque es un cuento trágico, y tiene que ver con relaciones de pareja, con relaciones culturales particulares. La conexión que establece es el vínculo con la leche materna y con el hijo: "*y es un vínculo que me atraviesa y que atraviesa mi experiencia; entonces es ese valor lo que me motiva a trabajar con esta obra*" (2020, entrevista). En "En-Leche-Ser" establece el *vínculo personal* con el material de la obra y surge la *necesidad creativa*, categoría importante para iniciar el proceso de creación. La *necesidad creativa* tiene que ser, a su parecer, muy del sujeto, tiene que partir de una experiencia propia o de un vínculo muy particular con el material y con el universo de la obra, por eso, ese *primer vínculo* es fundamental y, una vez establecido, se convierte en el *vínculo nuclear* y empiezan a construirse, a partir de él, otros vínculos y conexiones derivados.

Elementos reiterativos en las prácticas de investigación creación: la enciclopedia

Existe en el trabajo investigativo-creativo de la maestra un reconocimiento de las reiteraciones en su 'manera de hacer', aspecto que permite identificar una suerte de tendencia metodológica en sus creaciones, en especial en los últimos tiempos. En esta dirección ingresa la idea de *enciclopedia* como principio metodológico, definida desde Umberto Eco como una serie de materiales e información que cada quien va almacenando en la medida que va viviendo; cada uno acumula, almacena, jerarquiza y archiva como en una especie de biblioteca, lo cual es material potencial para ser transformado en la investigación creación:

> *lo que empecé a hacer es que esa enciclopedia la empiezo a desordenar y a abrirla en un universo más grande para que ahí entre el universo creativo de la obra particular de lo que estamos creando y se establezcan relaciones intuitivas* (2020, entrevista).

La enciclopedia es un método con el cual Lina María Villegas trabaja de manera reiterada; en su camino, no es un elemento una materialidad sobre la cual se relaciona, sino que es una puerta una ruta metodológica que, para ella, se vuelve reiterada en todos los procesos creativos.

En esta vía, la enciclopedia es el reconocimiento de la información que cada quien ya tiene y que constituye la subjetividad; el método creativo de la artista permite desplegarla de manera desordenada y desplegar en ello el universo creativo de la obra para establecer vínculos. Busca que los bailarines establezcan esos vínculos intuitivos para que, a partir de ellos, se inicie la improvisación. Así visto, la exploración es mucho más que la improvisación, pues, de acuerdo con la maestra e investigadora colombiana Claudia Mallarino, en ella se reconoce todo el vocabulario corporal y cultural con el que ya viene el *intérprete*; es decir, que no se abandona toda la historia e información técnica o cultural previa en los momentos de improvisa-

ción ni el discurso corporal con el que ya viene el bailarín. La maestra trata de establecer el vínculo con el universo creativo sin olvidar el gesto, el vocabulario conocido de los intérpretes, para de ahí subvertir nuevas propuestas y distintos niveles de expresión:

> *entonces tendremos improvisaciones o exploraciones en las que va a ser preponderante la forma, o tendremos exploraciones en las que va a ser preponderante más el gesto o una conexión emocional entre el grupo", para seguidamente, "ordenar en ese caos, toda esa cantidad de información que va apareciendo en los espacios de exploración y allí dejar emerger los discursos corporales con los cuales viene cada intérprete, permitir que se manifiesten sus universos familiares su 'enciclopedia* (Villegas, 2020, entrevista).

Se trata de poner experiencias propias en las improvisaciones que hagan conexión con algún pedacito de ese material creativo que se está trabajando, luego se depura el discurso, el vocabulario y la forma, es decir, que hay todo un trabajo de exploración inicial que luego se ordena, siempre intentado que sea el resultado de una construcción colectiva.

Es un trabajo difícil y enriquecedor al mismo tiempo, pues generalmente se trata con los universos de bailarines que provienen de entornos diferentes:

> *En esta obra "En-leche-Ser" yo tenía varios bailarines que venían de la danza clásica; estábamos haciendo danza contemporánea, pero ellos venían de una formación clásica, otros venían de una formación más del jazz y otros venían de una formación en danza tradicional (…) se requería ser capaces de reconocer en esas construcciones de exploración corporal que vamos haciendo, la diversidad del lenguaje y la diversidad del movimientos* (Villegas, 2020, entrevista).

La diversidad genera la posibilidad de relacionar un movimiento más estilizado con un movimiento menos estilizado o un movimiento más de tierra o más de nivel medio; eso es lo interesante, retador y difícil, pero muy interesante para la maestra Villegas.

Las 'gentes' que han participado en sus procesos de investigación-creación

Lina llama a sus colectivos "mi equipo de trabajo", y en el trabajo trata de reconocer el valor de la palabra intérprete, pero no intérprete ejecutante, pues la interpretación es la posibilidad de recoger una información, percibirla e interpretarla de manera personal y particular, y ese es el ejercicio que persigue a nivel creativo, al mismo tiempo que como creadora recoge una 'x' cantidad de elementos y ella misma construye una serie de interpretaciones, de respuestas a todo lo que se está dando. De esta manera, en su método el intérprete tendría un universo muy grande para expresar y aportar a la creación, razón por la cual, trabaja con intérpretes-creadores y se ubica en la *noción hermenéutica del intérprete*, noción que aporta a su proceso de creación.

El intérprete que selecciona emerge de los contextos en los cuales esté trabajando; han sido estudiantes que se matriculan en el programa de danza de la Universidad de Antioquia y que inscriben el curso de montaje —eliminando para ella la posibilidad de elegir— o cuando trabaja con colectivos más cerrados en los que invita a las personas que, a su parecer, *tienen cierta sensibilidad*. Son personas en las que Lina identifica esa sensibilidad especial frente a asuntos cotidianos, aunque no tengan virtuosismo técnico:

> *Muchas veces no estoy buscando el bailarín virtuoso, el que más levanta la pierna, sino aquel con el cual yo pueda establecer un diálogo más cercano y más íntimo (…) o sea, como que podamos realmen-*

> *te, en un proceso de creación, acercarnos un poquito a esa intimidad* (Villegas, 2020, entrevista).

"En-Leche-Ser", a su parecer, no tenía unos excelentes bailarines técnicamente, pero en su lugar todos ofrecían un universo íntimo muy interesante y le resultó hermoso construir con ellos. Ya estaban formados y Lina buscó encontrar su universo íntimo y las posibilidades de conexión que tuvieran con el proceso de creación. Su trabajo inicial fue más una sensibilización para despertar en ellos otras sensibilidades, permitiéndose reconocer sus universos corporales para luego deconstruirlos desde la exploración corporal. Cada uno iba construyendo fraseos y secuencias y, sobre ese material que cada uno empezaba a apropiar de acuerdo a los elementos que ofrecía su *enciclopedia*, entonces se iba haciendo la *enciclopedia colectiva* de la creación de la obra. Se trabajó con enciclopedias personales, las de cada uno, y a partir de ellas se derivaron acciones físicas y verbos que les permitieran explorar desde el cuerpo, *verbos-acciones-físicas*; a partir de allí, hicieron un camino que surgió en la enciclopedia personal revisada por cada uno para convertirla en material creativo desde las exploraciones corporales que ya habían expresado de manera intuitiva.

No tiene una compañía permanente, pero sí es evidente que hay un grupo de personas con las que coinciden para hacer obras:

> *Digamos que no ha sido un interés mío el de conformar un grupo, aunque me he encontrado con personas que han estado en diferentes trabajados míos; he trabajado con dos bailarines que han estado de manera repetida en varios montajes, pero ha sido coincidencia, porque me gusta conocer otras personas, me gusta conocer y trabajar con personas distintas. No pretendo configurar un grupo estable de mucho tiempo que conozca mi lenguaje, no es una pretensión mía ese camino, pero sí puedo decir que para mis creaciones en algunas sí vengo trabajando con unas mismas personas* (Villegas, 2020, entrevista).

Así como ha transitado camino investigativo-creativo con un grupo de personas que lo transitan con ella, ha generado obras interdisciplinarias con su hermana en el ámbito de la videodanza. Con ella tiene una línea de investigación que combina el arte plástico y la comunicación, que son sus líneas profesionales y entre las dos han establecido un lenguaje con el cual realizan exploraciones de videodanza en 3D; es, evidentemente, un trabajo de corte interdisciplinar.

Con su hermana exploran herramientas y perspectivas creativas, así como las motivaciones de la creación. Temas particulares detonan en ellas estados y pensamientos, como aquella pregunta por la vida cotidiana que las acompaña desde hace más de quince años: la manera como uno establece vida cotidiana y cómo esa vida cotidiana puede ser danzada. En *La orilla*, la pregunta era más bien por la multiplicidad del ser, es decir, la complejidad que exhiben los seres humanos al desempeñarse de una manera diferente en cada contexto: "Las variadas posibilidades que tenemos de expresarnos en diferentes grupos o de comportarnos en diferentes grupos" (2020, entrevista).

En el último tiempo, el año pasado, estuvo trabajando en una investigación con Beatriz Vélez, egresada de arte dramático y profesora de danza que trabaja videodanza; trabajaron con una profesora, compañera del doctorado que hace Lina en la actualidad, y que trabaja performance. Con ellas la pregunta giraba alrededor de la construcción de las memorias, de unas memorias que están reconociendo contextos sociales y culturales muy particulares en los cuales estamos inmersos. Ahí la pregunta por la memoria activa el proceso creativo.

De esta forma, ha ido estableciéndose un grupo para la creación que va transitando por encuentros, intereses e

intercambios. Con Beatriz Vélez y con su hermana ya ha iniciado conversaciones de una posible creación de videodanza para el próximo año; es una propuesta de imagen con danza. Allí la pregunta tiene que ver con la experiencia de los años, con la experiencia del material corporal que se transforma en un cuerpo que va sumando años y que va perdiendo una cantidad de 'cualidades' y en el que aparecen otras, que solamente las da la experiencia. Los temas, en su método, aparecen por el encuentro con su gente, y/o la gente aparece cuando están en ella las inquietudes, los temas que se vuelven de su interés y la necesidad creativa; así se van dando los procesos investigativo-creativos en su vida, por necesidades, inquietudes e intercambios que se movilizan por el encuentro con su gente.

Coreografiando desde la experiencia

El proyecto de doctorado de Lina tiene que ver con el ir generando parámetro reflexivos y metodológicos dentro de la investigación-creación desde la vivencia subjetiva se llama *Coreografiando desde la experiencia. Construcción de cuerpo informado y sensible, un abordaje al estudio de las subjetividades.* La experiencia para la construcción de conocimiento ha sido su lugar de reflexión y el tema con el cual ha participado en diferentes encuentros y congresos de danza. Recuerda una conversación con uno de los estudiosos del cuerpo en Colombia, Carlos Sanabria, acerca del lugar de la experiencia para construir conocimiento en la danza; de allí el tema del investigador de la danza frente a la vivencia de la danza misma, el contraste en la apropiación de la vivencia y en la forma de reflexionarla y producir conocimiento:

> *yo me preguntaba: si el investigador no ha vivido, no ha tenido la experiencia de estar en un proceso creativo danzario entonces ¿podría investigar la danza? (...) mi argumento entonces era: sí puede investigar, pero no puede investigar desde el lugar de la experiencia, porque efectivamente no ha vivido el proceso, es decir, por su cuerpo no ha pasado un proceso de creación, no lo ha experienciado, no lo ha vivido, entonces no es que no pueda investigar, sino que puede investigar desde otro lugar desde un lugar de observador desde afuera* (Villegas, 2020, entrevista).

Desde esta perspectiva, es posible que un investigador que no haya vivenciado un proceso creativo logre encontrar mucha cercanía con los intérpretes con quienes aborda su intimidad, pero no es lo mismo, "pues es distinto vivirlo con el corazón es distinto realmente sentir la manera como uno establece esos vínculos de un momento a otro sin saber por qué (...) hay que estar ahí" (2020, entrevista). Para Sanabria, el investigador del cuerpo, tal argumento deslegitimaba el lugar del investigador, sin embargo —continúa Lina—

> *no es necesariamente deslegitimar al investigador, es reconocer su lugar desde la experiencia y reconocer el lugar del investigador que no lo hace desde la experiencia lo hace desde otros lugares y otros puntos de vista; reconocer que hay dos posibilidades de nuevo, la que defiende el lugar de la objetividad y aquel que argumenta la importancia de la subjetividad* (2020, entrevista).

Para el filósofo e historiador del arte José Antonio Sánchez (2009), la objetividad en los procesos de investigación tan subjetivos como los del arte se puede encontrar de otra manera, estableciendo comunicación y comunicabilidad de los procesos creativos y estableciendo comunidad académica; es decir, en la medida en que el creador está socializando y poniendo en común su proceso de creación, sus metodologías, está establecido una cierta objetividad, porque lo está poniendo en conversación y al mismo tiempo a prueba, entonces no busca la objetividad por la distancia con el objeto de estudio, la busca por la manera como puede construir diálogo con otros profesionales, otros artistas. Es decir, construcción desde la comunicabilidad de los procesos. Desde esta perspectiva, sostiene Lina, la temática de la objetividad puede ser revisada para las prácticas de investigación-creación en el arte.

Los procesos de creación parten también de preguntas y para la Lina la pregunta se centra en el sujeto en aspectos personales; son preguntas personales que pueden luego ser trasladadas al contexto social o cultural, como "EnLeche-Ser", que aborda una pregunta de orden cultural ancestral que parte de un cuento que escribe Marguerite Yourcenar, en el que se narra la historia de una chica que tiene que ser emparedada en una construcción que tiene que ver más con un contexto social o con una historia de mitos fundacionales o historias:

> *Está la costumbre en diferentes culturas que para que una construcción genere progreso tenga las bases firmes había que emparedar a un ser humano vivo o a dos (…), entonces yo empecé a recopilar esa información desde la Grecia antigua, incluso llegué a buscar en Medellín el rastreo de esos emparedamientos en Colombia en las obras grandes de progreso, pero no emparedamientos pues voluntario, sino que en últimas se repetía esa historia que en algunas ciudades del Medio Oriente (…) Eso es una historia mítica fundacional que las construcciones tengan seres vivos emparedados para que pueda erigirse y ser una construcción firme. Entonces, por ejemplo, en las represas de aquí de Colombia siempre, en los rastreos que hice, accidentes de personas que se mueren en la construcción o que caen en la máquina de cemento, etc.* (Villegas, 2020, entrevista).

Intercambios sensibles dentro de prácticas creativas

En los espacios formativos de bailarines en la Universidad de Antioquia, Lina realiza trabajos de exploración corporal, exploraciones con los sentidos, exploraciones con la piel, o con el olfato; son exploraciones muy cercanas, dado que lo que busca es que los intérpretes tengan *capacidad de sensibilidad*, porque así se genera acercamiento y, desde allí, se realiza toda una construcción con el otro, acercarse al otro plenamente; y eso en su método, implica un contacto muy cercano.

Esta manera de crear genera reacciones de todo tipo, hay timidez y temor a permitir que el otro se acerque, en especial en las mujeres, rechazo a ser olfateadas a vivenciar la cercanía; pero poco a poco se acercan de manera tranquila y se logra hacer el ejercicio gracias a que se parte del respeto de y a cada uno. Para Lina la timidez no responde solamente a que los intérpretes tengan pena, sino que no saben realmente a qué experiencia vital obedece su sentir y, quizás no quieran contar o decir; por eso se fomenta siempre de manera tranquila el respeto por el otro.

Los intercambios sensibles se hacen en el trabajo de piel a piel, en el trabajo de conocer al otro por las miradas en un primer momento. Es sensibilización es lo que se hace en el inicio para que el grupo de intérpretes creadores se abran al intercambio sensible, lo cual no implica que se vayan a 'contar la vida', sino que:

> nos conozcamos ahí en ese ámbito del aula, que es *conocer una intimidad, la intimidad que hace parte del trabajo creativo: conocer el cuerpo del otro, conocer el lenguaje corporal del otro, conocer la mirada del otro, el gesto del otro, el olor del otro, la piel del otro, el sudor del otro (…) es el cariño sin violentar —no hacer nada que no esté permitiendo el otro—. Generalmente no hay rechazo, aunque los ritmos son diferentes para cada uno: en algunas personas es más lento que en otros o se acercan más que otros, y así no ha habido un rechazo como tal* (Villegas, 2020, entrevista).

Implica disponerse desde la apertura y la confianza, al diálogo sensible.

El método de creación y sus alcances sociales, artísticos y humanos

Si bien el trabajo formativo y creativo de Lina no tiene como epicentro el impacto social, este sería resultado del objetivo principal de su quehacer: la afectación humana; es decir, que su ejercicio creativo tiene alcances personales dado que su interés es "*que la persona, el intérprete creador que esté en el equipo, tenga un crecimiento personal, como resultado de su transitar por unas experiencias que le permiten reconocerse a sí mismo*" (2020, entrevista). Desde su perspectiva, el conocerse a sí mismo repercutirá en el entorno social, aunque no se haga de manera evidente, porque en la medida en que nos reconocemos a nosotros, reconocemos un origen, reconocemos de dónde venimos y el contexto en el cual crecimos y configuramos unas costumbres corporales y culturales; por ello el conocerse a sí mismo tiene un efecto social.

Su labor creadora posee objetivos de alcance humano pues porta una pregunta por el sí mismo, por la posibilidad de reconocerse en ese ámbito, y a nivel artístico. Lina pretende realmente un efecto artístico, y lo que busca con las apuestas éticas en sus obras y sus metodologías —como la *enciclopedia*— es valorar y reconocer el universo personal que tiene un sujeto en la creación; el universo personal que tiene el intérprete y la posibilidad de reconocer eso propio subjetivo para ponerlo al servicio de la obra de danza. De esta forma, logar escenificar no el repertorio de *Ballet* ni el de danza tradicional, que son repeticiones, sino el resultado de la vivencia y la búsqueda de transformarse a uno mismo con la experiencia creativa. Y es ese proceso en el que el intérprete sí puede tener una transformación, el alcance más importante para su investigación-creadora.

La práctica creadora y la autoridad del coreógrafo/director

Tal trabajo de creación es muy complicado porque es muy lento, seguramente requiere madurar, por ello la maestra reconoce que tiene que seguir explorando y probando esta metodología, dado que en las experiencias que ha tenido ha logrado un éxito parcial, pues en obras como "Enlecheser" el proceso funciona en un 70% y el otro 30% le tocó ubicarse en el lugar del coreógrafo, del que crea o del que afina todo ese universo de exploración corporal para ordenar los fraseos y simplemente "ponerlos ahí". A veces llega a un punto en el que los intérpretes creadores se bloquean, son procesos en los que, a pesar de que el director sigue y orienta el material que ellos ponen ("*esas estéticas esas imágenes los colores etcétera que ponen en el ejercicio exploración*") y trata de relacionarlas, organizarlas y ordenar por escenas, llega un momento en el que el proceso se hace lento y requiere que el coreógrafo construya la coreógrafa al modo tradicional:

> *Por ejemplo, esta obra de "En leche ser" cuando yo llegué con el proceso de creación les dije: esta tiene más o menos estos temas, podrían ser más o menos 5 escenas, pero vamos a empezar a construir de cero y empezamos, y la obra resultó con 7 escenas de las cuales de las 5 con las que yo inicialmente pensé que iban a surgir, porque eran temas como del relato una desaparición, y dentro del proceso de creación aparecieron otras cosas importantes que se construyeron en ese tiempo de sensibilización que hubo. Entonces listo, digamos que ese primer tiempo fue excelente fue muy bueno, logramos construir es universo íntimo de cada uno, de reconocer ese universo íntimo y relacionarlo con el mío etcétera, pero se logró el 70% y faltaba el resto para hacerlo en corto tiempo* (Villegas, 2020, entrevista).

Por otro lado, en los trabajos de videodanza que ha hecho, considera que sí ha logrado que ese proceso de la subjetividad esté y se haya dado plenamente, la razón la atribuye al carácter de dicha producción artística, pues no tiene un formato definido, sino que va apareciendo el formato del producto en la medida que va avanzando en el proceso de creación. Esta es otra cualidad de la investigación crea-

ción, cuando, en palabras de José Antonio Sánchez (2009), el proceso desborda el resultado. En esta perspectiva, se reconoce tanto el devenir del proceso como la posibilidad de cambio del resultado:

> *Entonces en las últimas obras en las que yo he estado o en ejercicios creativos el proceso ha desbordado el resultado entonces terminamos con el producto final algo que no nos imaginábamos o que no es lo que nos habíamos propuesto inicialmente, sino que se aparece. En este caso, que era una obra más colectiva, el resultado era una puesta en escena, entonces al final sí me tocó entrar como coreógrafo tradicional* (Villegas, 2020, entrevista).

Son metodologías que se van poniendo a prueba y consolidando en la práctica misma del crear y que Lina defiende y argumenta en su devenir, en la medida en que va construyendo con ellas. Allí, el lugar del creador, del director y coreógrafo también se descoloca y se va definiendo según las exigencias de la obra misma.

El ser mujer y su implicación en la experiencia de la investigadora-creadora

En el proceso de creación, Lina no sólo se ha hecho la pregunta por su condición de mujer en un entorno cultural y artístico, sino que se ha hecho la pregunta por su condición de mujer en esta vida y en este momento actual. Sin embargo, al momento de crear se pregunta qué quiere decir y/o qué puede decir, pero no lo plantea como mujer, la reivindicación de la mujer surge por las temáticas y en los procesos y decisiones creativas. Continuando con el ejemplo, en "En-Leche-Ser", la protagonista es una mujer y en el cuento, al final, la emparedada es esta mujer que tiene un bebé y está lactando:

> *Entonces ella lo que pide es que le dejen las tetas afuera para que el bebé pueda ir y acercarse al muro y beber de su leche (…) aquí hay un lugar muy grande de identificación de la mujer (…), y para mí ser mujer ha significado mucho ser madre, porque yo tengo dos hijos y ahí yo reivindico el valor de la madre, no como un lugar para cumplirse como mujer, sino como un lugar que para mí ha significado también un proceso de construcción de mujer —no es el único camino—, y en esa medida yo reconozco la importancia de la mujer, el lugar de la madre en una familia, el lugar de la madre en una cultura o el lugar de la madre en un grupo* (2020, entrevista).

La puesta escénica de Lina es desde ese lugar de la mujer, aunque realmente para ella no es una lucha política consciente que esté haciendo, pues inicialmente no le ha interesado, aunque es un lugar que no puede soslayar. Sin ser un tema central en sus búsquedas, preside el Comité de Género de la Facultad de Artes en la que trabaja porque le interesa subvertir gran cantidad de comportamientos naturalizados; sin embargo, no se quiere enunciar como feminista, ni mucho menos como experta en teorías feministas; lo que busca es defender el lugar de la mujer en la vida cotidiana y desde allí generar una reconstrucción de la mujer, desde lo pequeño y habitual, "*haciendo obras en las que se nos dé el valor de lo que somos: mujeres diversas y también madres que hemos construido un universo rico, sensiblemente frágil, pero también sensiblemente más fuerte*" (2020, entrevista). .

Búsquedas creativas existenciales, y su reflejo en la investigación-creación

Cuando fue bailarina de Peter Palacio en Danza Concierto, Lina rompe en esa experiencia con muchos de sus presupuestos éticos y metodológicos frente a la creación. En este caso, el coreógrafo es un director que propone y que también limita el proceso del intérprete y, para ella poder estar en esa experiencia se construyó un relato particular desde su lenguaje corporal en medio de lo que él estaba

pidiendo, pero con-desde su propio universo, hizo un microuniverso creativo para darle sentido a la interpretación; sin embargo, allí se confrontó mucho con las posibilidades expresivas en las que ella creía y cree.

Al hacer un recorrido por sus trabajos, de una forma muy sincera, ella prefiere trabajar con mujeres, pues los equipos de trabajo en los que ha estado, bien sea en creación o en investigación, aunque no ha sido una búsqueda consciente, generalmente se configuran por mujeres; esta parece ser una constante en su quehacer, que define un poco su tendencia y estilo creativo.

Los intérpretes creadores y sus universos micro políticos

De manera muy particular, la maestra Villegas estimula a que los intérpretes construyan su microrrelato y que construyan desde su propia vida y su propio estado:

> *Incluso les digo cuando cada uno esté en un estado, cuando llegamos a un punto después de la exploración corporal y definimos que esta escena es así y la cerramos, les digo: en esa escena hubo unas exploraciones previas de la enciclopedia, pero llegamos a esto, y esto ya se vuelve coreografía* (Villegas, 2020, entrevista).

La instrucción dada por la directora empodera dicho aporte personal sensible, y para que no pierda la sensibilidad particular, les propone que cada uno construya desde el inicio hasta el final un microrrelato de eso que acontece en cada escena; les indica que debe ser personal para que le dé sentido a 'eso que van a salir a hacer', pues no es simplemente mover el brazo, sino hacerlo por y para significar algo. Ya que construir esos microrrelatos tan distintos tiene que ver con energías corporales, con historias de relación y con distintas significaciones que cada uno construye; la idea es que ellos creen ese microrrelato para que le den sentido a lo que están haciendo.

Los relatos particulares de la historia personal generan historias colectivas; empoderarlos y dejarlos ver afecta a otros por medio de los intercambios sensibles que configuran cada momento de la práctica artística; crear así, como lo hace la mujer, maestra, madre, investigadora y creadora, Lina María Villegas, es ejercer una práctica micropolítica que transforma desde la expresión singular en los encuentros intersensibles del arte.

Referencias

Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts. En file:///Users/martao/Downloads/el-debate-sobre-la-investigaci--n-en-las-artes%20(1).pdf

Burgos, A. (2005). *¿Qué significa investigar en artes?* https://www.academia.edu/33166610/Investigar_En_Artes1.MAPV

Ospina Espitia, M. E. (8 de septiembre del 2020). *Entrevista a Lina María Villegas*. (Comunicación personal). https://drive.google.com/file/d/1dKTeUtjRXuu4DoIioFvs0Y54OGanTtXt/view?usp=sharing

Sánchez, J. A. (2009). *Dosier «Scanner». Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas*. https://core.ac.uk/download/pdf/39143584.pdf

CORPO GRAFÍAS

Estudios críticos de y desde los cuerpos