

La interpretación en danza contemporánea a partir del movimiento

**Lina Johana Gacha Gómez
Julio 2019.**

**Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Proyecto Curricular Arte Danzario**

Título: La interpretación en danza contemporánea a partir del movimiento

Autora

Lina Johana Gacha Gómez

Directora

**Dorys Helena Orjuela Parrado
Magíster en Educación**

Julio 2019.

**Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Proyecto Curricular Arte Danzario**

Agradecimientos

A Dios por tener la oportunidad de conocer, vivir la danza y poder verla como opción de vida.
A mi familia, por ser el soporte con el que cuento siempre y por estar presente en todo momento.
Y a la danza misma, por cada experiencia que me ha brindado como profesional y como ser humano.

Resumen

El presente texto se elabora como reflexión de un proceso realizado gracias al convenio entre la Universidad Autónoma de Querétaro (México) y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que motiva la realización de un semestre de movilidad académica, en el que se lleva a cabo la creación de la pieza coreográfica “Toc Toc”, elaborada como montaje nacional 2018 de la Licenciatura en Arte Danzario. Aquí se analiza desde un enfoque metodológico auto etnográfico, el proceso interpretativo de la autora en relación con el de creación de la obra a partir del movimiento mismo.

Abstract

This text is written as a reflection of a process carried out thanks to the agreement between the Universidad Autónoma de Querétaro (Mexico) and the Universidad Distrital Francisco José de Caldas, which motivates the realization of a semester of academic mobility, in which it is carried out the creation of the choreographic piece “Toc Toc”, elaborated as the national work 2018 of the Bachelor of Dance Art. Here it is analyzed from an auto ethnographic methodological approach, the author’s interpretive process in relation to the creation of the work from the movement itself.

Tabla de Contenido

Objetivos	8
Objetivo General	8
Objetivos Específicos	8
Metodología o procedimientos de la propuesta interpretativa	9
Proceso de entrenamiento.	10
Proceso de creación.	12
Proceso de elaboración del trabajo de grado en modalidad de interpretación.	15
Descripción de resultados alcanzados	28
Proceso de entrenamiento.	28
Proceso de creación.	29
Proceso de elaboración del trabajo de grado en modalidad de interpretación.	35
Análisis de resultados	37
Proceso de entrenamiento.	38
Proceso de creación.	39
Proceso de elaboración del trabajo de grado en modalidad de interpretación.	44
Evaluación y cumplimiento de objetivos	46
Conclusiones	48
Bibliografía	50
Anexos	54
Anexo 1. Formato de preguntas de los cuestionarios.	54

Lista de tablas

Tabla 1. División por escenas.	18
Tabla 2. Referencia de la posición espacial de la autora.	21

Lista de ilustraciones

Ilustración 1. Vista de tránsitos en escena.	15
Ilustración 2. Diseño metodológico.	16
Ilustración 3. Trazo basado en la improvisación.	30
Ilustración 4. Abrochar y desabrochar las camisas en el trío.....	33
Ilustración 5. Persona desconocida en escena.....	34
Ilustración 6. Persona desconocida en escena desde otro ángulo.	35

Objetivos

Objetivo General

Comprender el proceso interpretativo que asume la indagadora al ser parte del montaje en danza contemporánea: “Toc Toc” creado a partir del movimiento.

Objetivos Específicos

- Indagar con diversos bailarines, coreógrafos y maestros sobre sus experiencias frente al montaje e interpretación que surge a partir del movimiento.
- Comprender la manera en que se genera sentido para la interpretación dentro de una pieza de danza creada a partir del movimiento.
- Conocer las posibilidades interpretativas que brinda la creación en danza contemporánea a partir del movimiento.

Metodología o procedimientos de la propuesta interpretativa

En primer lugar es importante tener en cuenta la manera en que se realizan los montajes de danza contemporánea de gran formato dentro del contexto en el que se desarrollan, pues funcionan de distinta manera al montaje de grado que se hace en la Facultad de Artes – ASAB (FAASAB). En la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), se realizan procesos creativos de formato mediano-grande en los últimos periodos de la carrera, pero no conforman una asignatura en sí misma, sino que hacen parte de los contenidos de una, con lo cual no se tiene todo el periodo académico para realizarlo (como en la FAASAB), sino que el tiempo se reduce a un mínimo de tres semanas. Así pues, como lo comenta John Cordero Peralta¹ “en sexto semestre se invita a un coreógrafo local que suele ser egresado de la facultad; en séptimo semestre, se busca trabajar con un coreógrafo que cuente con trayectoria a nivel nacional, y finalmente en octavo semestre, para la graduación, se contacta a un coreógrafo que haya trabajado y tenga reconocimiento a nivel internacional (siendo cada uno de ellos elegidos por los estudiantes). Así mismo los estudiantes son quienes cubren los costos que conlleva trabajar con cada uno de ellos, al igual que los gastos de vestuario y demás cosas que requiera la elaboración de la obra” (J. Cordero, comunicación personal, Agosto de 2018).

En este caso se llevaría a cabo el montaje nacional correspondiente a los estudiantes de séptimo semestre de la Licenciatura en Arte Danzario, por lo que se había contactado a Patricia

¹ Maestro de la asignatura Actividad Integradora del Conocimiento VII de la UAQ, dentro de la cual se realiza el montaje nacional.

Marín² del proyecto Danza Visual³ para que acompañara el proceso junto con Leonardo Beltrán⁴. Esta pieza sería estrenada dentro del marco del 9° Foro Universitario de Danza Contemporánea⁵ en el que se presentaban algunas otras piezas coreográficas de 8 a 10 minutos cada una, para cerrar el programa con la obra del coreógrafo invitado.

Proceso de entrenamiento.

Dependiendo el caso, el coreógrafo que vaya a trabajar con el grupo, puede contactar con este para adelantar trabajo teórico referente a la pieza, y así, al llegar a la UAQ, el proceso pueda

² Bailarina, diseñadora gráfica y coreógrafa mexicana. Formó parte de las compañías mexicanas Danza Libre Universitaria UNAM 2006, Tierra Independiente 10° Ángulo Alternativo 2010 y A Poc A Poc Danza dirigida por Jaime Camarena 2010-2014. Ganadora de varios concursos y becas como el Concurso de Coreografía Ópera Prima con la obra *¼* 2010, la beca Residencias Artísticas FONCA 2013 en EEUU con la compañía Luna Negra Dance Theater; el Concurso Intimo Altero, Yucatán Escénica; la beca Jóvenes Creadores FONCA 2014; el premio a mejor intérprete femenina INBA-UAM 2014 Y 2015; y Creadores Escénicos FONCA 2016. Creadora de la obra infantil “Desde el caparazón de la Tortuga” para la Compañía Nacional de Danza del Ecuador, 2015. Colaboró en 2013 con la compañía española Ai Do Project; en 2014 hizo Residencia Artística con la compañía Goteborg Opera en Suecia. Actual coordinadora de comunicación del CEPRODAC 2018- 2019 e integrante de A Poc A Poc.

³ “Es un dispositivo creacional. Conjugación de posibilidades de escape multidimensional capaz de trazar caminos de creación transdisciplinar. Una máquina para hacer ver y para hacer hablar. Entendemos la escena como una enunciación sintáctica de multiplicidades delirantes. Interconexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios, desterritorialización y reterritorialización, neo-producción de lo real como magnitud intensiva a partir de lo inmanente.” («Danza Visual», s. f.)

⁴ Licenciado en Danza Clásica por la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA. Becario en el Miami City Ballet School. Bailó con la Compañía Nacional de Danza de 2007 a 2015 bajo las direcciones de Dariusz Blajer, Sylvie Reynaud y Laura Morelos. Ganador del 2° lugar en el 1° concurso Interno de Coreografía de la Compañía Nacional de Danza. Desde 2010 colabora con A Poc A Poc Danza Contemporánea. Ha presentado su obra en Cuba, Ecuador, Argentina, España, Portugal y México. Actualmente hace Maestría en Estudios Avanzados de Teatro en Dirección Escénica en la Universidad Internacional de la Rioja, así como Lic. En Políticas y Proyectos Sociales en la Universidad Abierta y a Distancia de México. Coordinador de comunicación del CEPRODAC 2018-2019.

⁵ Evento realizado anualmente en un escenario convencional (en esta ocasión el Teatro de la Ciudad-Santiago de Querétaro, Qro. México) en el que se convoca a los estudiantes de la Lic. En Arte Danzario para que postulen sus piezas coreográficas al proceso de selección que consta de dos revisiones por jurados de la Facultad; en la primera revisión se muestra parte de la pieza, no se exige vestuario, música y coreografía terminados y se realizan correcciones para la segunda revisión, en la que se seleccionan las piezas que se presentarán dentro del marco del Foro. Las coreografías que no sean seleccionadas pasan a presentarse en el Encuentro de Experiencias Académicas Cuerpo Creador, un espacio realizado en un escenario no convencional (en esta ocasión el Centro Cultural La Vía-Santiago de Querétaro, Qro. México). Además de las ocho o diez coreografías seleccionadas (dependiendo de la calidad de éstas), se presenta el montaje nacional correspondiente a ese periodo académico, dándole especial prioridad a éste a nivel técnico en el escenario.

rendir de la mejor manera. Como primer paso, el grupo conformado por trece estudiantes (once mujeres y dos hombres) solicitó a los coreógrafos información acerca de la idea de creación que pensaban llevar a cabo, para lo cual respondieron con un documento que se leyó en conjunto e incluía la pieza musical en la que se pretendía basar el montaje: Rhapsody In Blue de Gershwin y dos solicitudes adicionales: una, que los bailarines que fueran a ser partícipes estudiaran cuidadosamente la música y la segunda que cada uno de ellos, enviara un video corto (1 min) de improvisación con el fin de ir conociendo los cuerpos y “personalidades dancísticas” del grupo.

Al llegar a la UAQ el proceso de creación y ensayo de la obra “Toc Toc” inició inmediatamente, el plan de trabajo que traían era tanto de entrenamiento como de montaje a lo largo de las tres semanas, además de la intención de los directores de dejar también el trabajo de mesa necesario para difundir la pieza coreográfica en caso de que el grupo decida movilizarla en otras ocasiones. Se planteó trabajar en horario de 12m a 6pm (con posibilidad de alargamiento) de lunes a viernes desde el 29 de Octubre de 2018 al 14 de Noviembre del mismo año.

Para la primera semana se contó solo con la presencia de Patricia Marín, pues por motivos de salud Leonardo Beltrán no pudo llegar desde el inicio del proceso. En el primer encuentro se habló un poco sobre lo que ellos trabajaban y se planteó la metodología de trabajo que constaría de un entrenamiento de dos horas dirigido por ella, para luego empezar con la creación de la pieza.

El entrenamiento concebido de esta manera se realizó solamente durante una semana, pues la premura del tiempo para tener una pieza de calidad en los trece ensayos que habían disponibles se evidenció, así que de común acuerdo se decidió suspender la clase de entrenamiento y en vez de ello que cada uno de los intérpretes hiciera su propio trabajo físico de manera eficaz y eficiente para entrar preparado al ensayo.

Proceso de creación.

Para la realización de la pieza coreográfica la directora planteó desde un principio, abordarla desde el movimiento mismo, no desde alguna idea dramática previamente establecida, ya que según como el proceso se fuera dando, la construcción de sentido de la obra se iría evidenciando por sí misma. Así pues, desde el primer encuentro se abordaron ejercicios de creación que generarían material para el producto final.

En este primer encuentro se utilizó la improvisación como base de creación en dos ejercicios, el primero basado en ésta realizada durante tiempos largos con pautas como la circularidad⁶ y continuidad⁷, y el segundo basado en las cualidades de movimiento cómodas e incómodas para cada intérprete, de manera que para el siguiente ensayo se continuara el trabajo pero en parejas o en tríos; además que teniendo en cuenta la música que había sido enviada con antelación, se montó una partitura de movimiento creada por Patricia en la que lo primordial era cuidar esa relación directa con ella, lo cual fue parte importante durante toda la pieza coreográfica. También se hizo un ejercicio individual en el que se buscaban acciones del día a día que generaran incomodidad al verlas, se organizaran en una pequeña partitura de movimiento y se mostraran al grupo.

Durante los últimos dos días de la primera semana se realizó el ensayo en un espacio diferente, pues en México eran días festivos por la celebración del Día de Muertos, y esto tuvo una pequeña ventaja: se pudo ampliar el horario (10am – 4pm). En estos días se adaptó una de las frases de movimiento que se tenía establecida en la clase de entrenamiento, para otra parte coreográfica, en un primer momento como un unísono de todo el grupo y en un segundo

⁶ Se refiere en este caso a que la sensación del movimiento que se esté realizando sea circular, dibujando círculos en el espacio tridimensional.

⁷ Se refiere que el movimiento no tenga interrupciones, que se perciba como un solo trazo.

momento como un canon de varios grupos buscando relaciones espaciales dinámicas; y se creó un trío basado en el contacto. Además, se empezaban a probar ideas de vestuario que pudieran ser útiles dentro de la escena, como el cambio de camisetas de diferentes colores a lo largo de la coreografía.

Paralelamente a todo el desarrollo de la pieza, se empezó a llevar registro del proceso a manera de bitácora donde se realizaban apuntes sobre las aclaraciones que se hacían en los ensayos y reflexiones personales de éstos.

Para la segunda semana Leonardo se unió al proceso que se venía realizando y se empezó a trabajar en la primera parte de la obra que iba a ser sin música, iniciando con una composición espacial en cardumen⁸ realizando movimientos repetitivos que incluían la risa; además, se hicieron ejercicios de hablar en escena contando una historia simple: la rutina que se había realizado ese día con todos los detalles posibles, mientras se seguía la secuencia de movimiento; para luego depurar esas historias en una sola frase para todos: “cuando desperté”, que se convertiría en un leitmotiv⁹ a lo largo de la obra.

En cuanto al vestuario se definieron dos cosas: en primer lugar, unas camisas de botones que se incluirían durante el transcurso de la obra dentro del movimiento en las distintas frases que se tenían ya establecidas y en nuevas escenas, jugando con el quitar, poner y abrochar la camisa. En segundo lugar, que debido a esta relación con la camisa, habría secciones de la pieza en donde se estaría sin ella y con tops color piel. En la primera parte de la coreografía (la que era sin música), las camisas se manejaron como apoyo para lograr imágenes estáticas, mientras que en la segunda

⁸ Multitud y abundancia de cosas (ASALE, s. f.) En danza, se realiza un cardumen cuando varios bailarines se reúnen en un mismo punto del espacio de manera muy cercana y realizan ciertos movimientos manteniendo la posición espacial.

⁹ Concepto derivado de la música y aplicado de la misma manera a la danza. “Melodía o idea fundamental de una composición musical que se va repitiendo y desarrollando de distintas formas a lo largo de toda la composición”. («Leitmotiv | Definition of leitmotiv in Spanish by Lexico Dictionaries», s. f.)

parte se buscaron además de lo anterior, realizar alzadas y recorridos espaciales donde se tuviera como premisa dicha relación con el elemento.

Durante esta semana también surgieron otras cosas, como la búsqueda de la interpretación, de las intenciones con las que se realizan los movimientos, las miradas y la relación con los otros; además de la creación de una energía colectiva que lograra mantenerse durante todo el transcurso de la obra, por lo cual se decidió realizar como mínimo dos pasones generales de la pieza, uno al iniciar el ensayo, y otro al finalizarlo. Adicionalmente, viendo cómo se había llevado el proceso hasta ese punto, surge en los directores el tema de la pieza: el Trastorno Obsesivo Compulsivo (TOC)¹⁰ sobre el cual se basarían desde ese momento las búsquedas interpretativas de los bailarines. Para esto, los directores decidieron mostrar un video referente de una persona con esta enfermedad para que los intérpretes analizaran sus movimientos y maneras de hablar y comportarse.

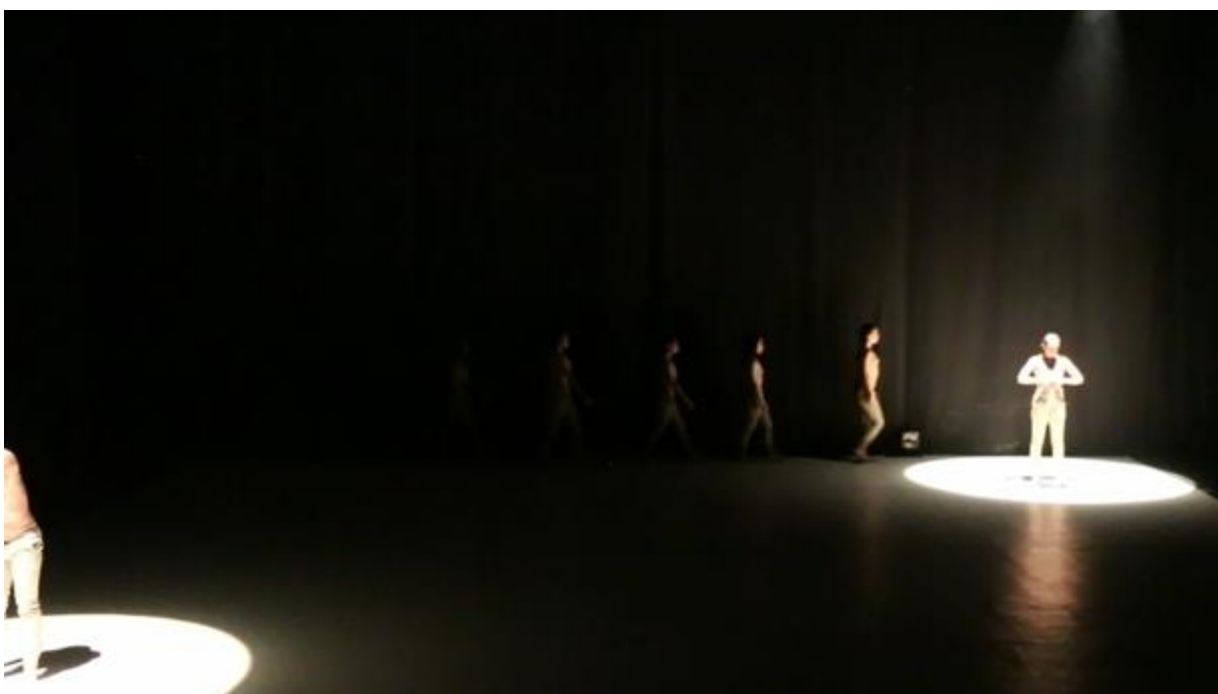
Por esto mismo, la autora decide buscar mayor cantidad de referentes, primero teóricos, en los que se definían y trataban temas relacionados con el TOC; y luego visuales, desde videos hasta películas donde se evidenciaran este tipo de comportamientos.

Finalmente en la tercera semana, se pulió coreográfica y musicalmente cada parte de la obra, además de hacer especial énfasis en que cada intérprete aclarara su intención de estar en escena y con la que realizaba cada parte dentro de ella. En este momento también se definieron aspectos en cuanto a la producción de la obra, pues inicialmente se había pensado realizarla con piso (linóleo) blanco, pero no fue posible conseguirlo para las fechas del estreno, por lo que se debió

¹⁰ “El trastorno obsesivo-compulsivo (TOC) es un trastorno mental en el cual las personas tienen pensamientos, sentimientos, ideas, sensaciones (obsesiones) y comportamientos repetitivos e indeseables que los impulsan a hacer algo una y otra vez (compulsiones). Con frecuencia, la persona se comporta de cierta manera para librarse de los pensamientos obsesivos, pero esto sólo brinda alivio a corto plazo. No llevar a cabo los rituales obsesivos puede causar una enorme ansiedad y sufrimiento”. («Trastorno obsesivo-compulsivo», s. f.)

cambiar todo el guion de luces, ahora pensado en piso negro. Pensando también en la forma en que el teatro (Teatro de la Ciudad de Querétaro) está hecho en su tras escena, se decidió que todos los tránsitos que se necesitaran hacer para entrar de un lado u otro del escenario, se harían atravesando la escena en el fondo, lo que llevaba a que el público los viera, y por tanto que los directores hicieran el imaginario de que el escenario iba a estar sin aforar¹¹, lo que implicaba que el 100% del tiempo los bailarines “estuvieran en escena”.

Ilustración 1. Vista de tránsitos en escena.



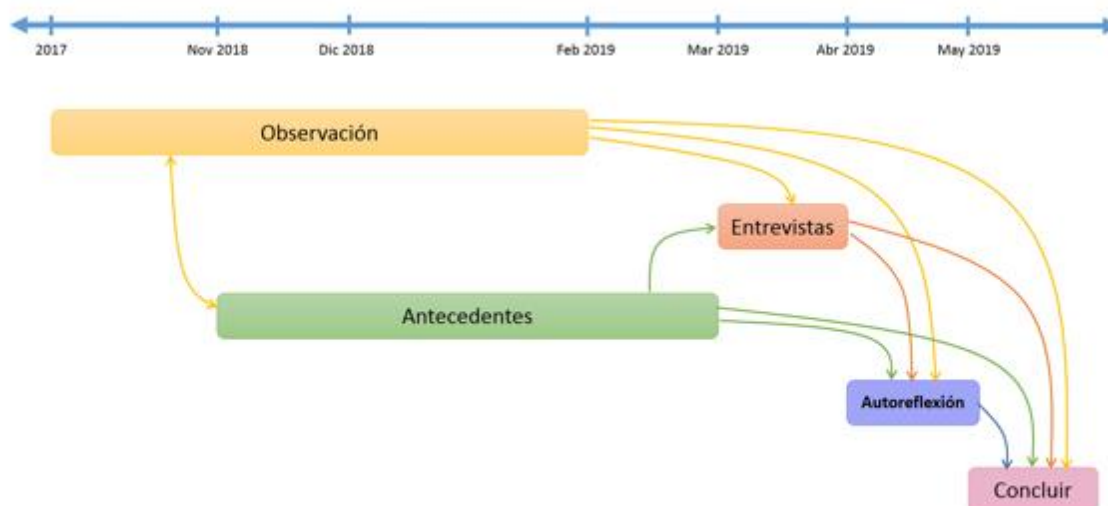
Proceso de elaboración del trabajo de grado en modalidad de interpretación.

A nivel metodológico se elaboró una “línea de tiempo” por fases que se afectaban unas a otras de acuerdo a los resultados encontrados en cada una de ellas. Así pues, se establecieron cinco

¹¹ Aforar es “ocultar, en la decoración teatral, cualquier parte del escenario que no deba quedar a la vista del público. Se suelen usar para ellos los bastidores o cualquier otro elemento decorativo”. («Aforar», s. f.)

etapas: observación, entrevistas, antecedentes, autorreflexión y conclusión, de la siguiente manera:

Ilustración 2. Diseño metodológico.


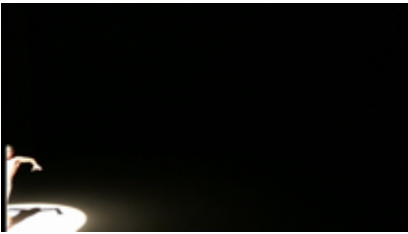












Desde un enfoque metodológico auto etnográfico, se inicia con un proceso de observación de bailarines, coreógrafos y maestros dentro de procesos creativo-interpretativos de una pieza coreográfica, a partir de la manera en que asumen este proceso corporal y mental, teniendo apoyo de fotografías, videos y anotaciones de la autora. A partir de esta observación realizada y los antecedentes que se hayan consultado, se formulan y plantean unos cuestionarios y entrevistas para tener las opiniones de dichas personas frente al tema de indagación y complementar la información que se tiene desde el ojo externo de la autora. Luego de esto, viene la etapa de recopilación de material relacionado y relevante para la indagación, tanto de textos escritos como de fotografías, audios y videos; lo cual apoya, la etapa de observación, para tener aspectos más claros a tener en cuenta, y también se alimenta de ella para saber de cuáles elementos buscar referencias. Posteriormente, teniendo en consideración los antecedentes, las



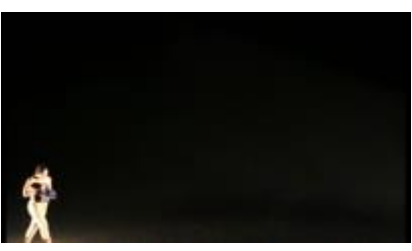
entrevistas y la observación a terceras personas, se hace una reflexión en cuanto al proceso interpretativo de la autora en los montajes de danza que ha formado parte, con especial énfasis en “Toc Toc”, (apoyado también de fotografías, videos y anotaciones). Finalmente, apoyado de las cuatro fases anteriores, se generan las conclusiones pertinentes de la indagación.

Es pertinente agregar también la siguiente tabla en la que, con fines prácticos, se dividió la obra en nueve escenas, para facilitar el entendimiento y descripción de todo el proceso.

Tabla 1. División por escenas.

Escena	Inicio	Imagen de referencia	Fin	Imagen de referencia
1	Inicio de la obra		Imagen grupal en la esquina izquierda abajo	
2	Imágenes de los dos bailarines en esquinas opuestas (inicia solo en esquina izquierda abajo)			
3	Imágenes grupales en dos filas atrás		Imagen grupal cardumen centro-centro	




4	Inicio de la música		Alzada con luz en diagonal y salida por tránsitos en el piso	
5	Dueto de un bailarín y una bailarina abrochándose la camisa		Solo de una bailarina con varias camisas en el suelo	
6	Trío de bailarinas (inicia desde que se enciende la luz diagonal estando todo el grupo en escena)		Saltos en el proscenio	
7	Unísono grupal		Trío de contacto	

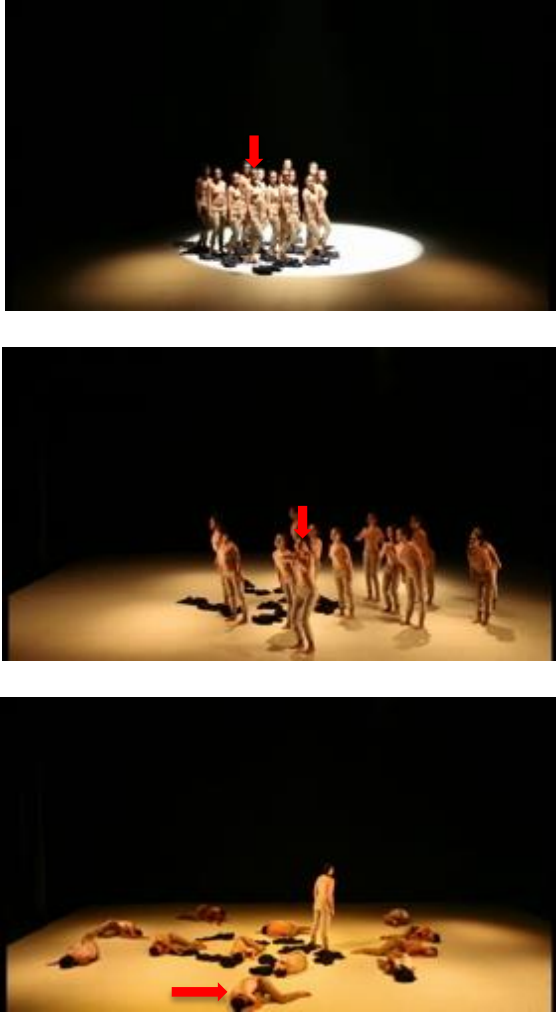
8	Solo de un bailarín mientras los demás están en una imagen		Dueto de bailarinas con caminata grupal en el foro	
9	Organización de las camisas en el suelo		Blackout final	

A continuación se anexa también una tabla en la que, según la división anterior de escenas, se incluyen imágenes de referencia que se pretende que sirvan como guía para la identificación de la autora dentro de la obra “Toc Toc”.

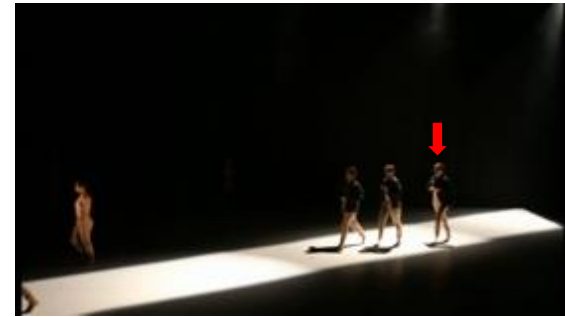
Tabla 2. Referencia de la posición espacial de la autora.

Escena	Imagen de referencia
1	

	
<p>2</p>	<p>No aparece la autora</p>
<p>3</p>	 

<p>4</p>	
<p>5</p>	<p>No aparece la autora</p>

6

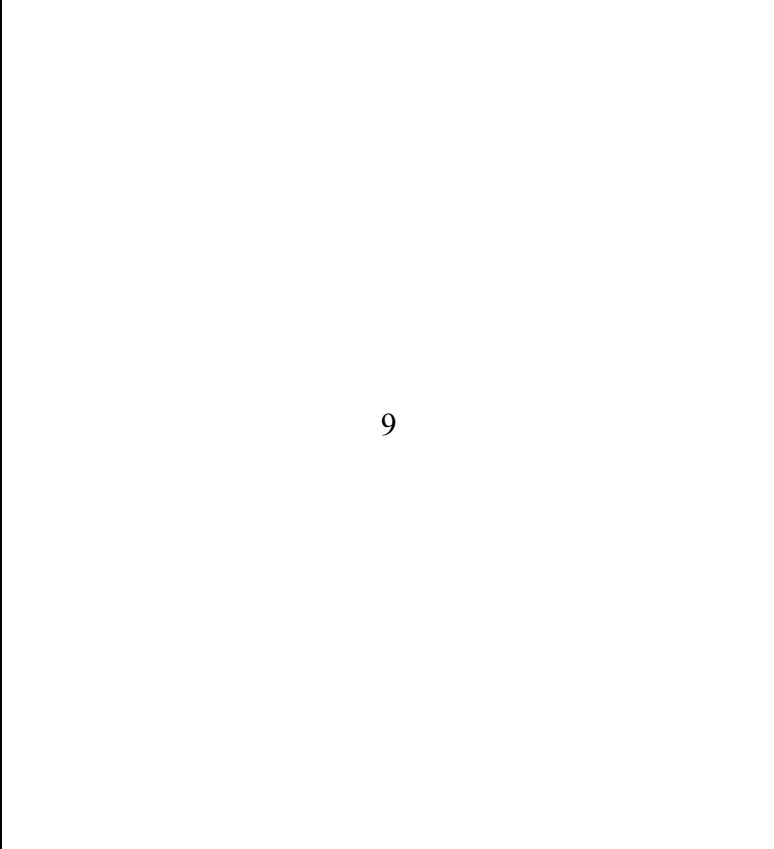
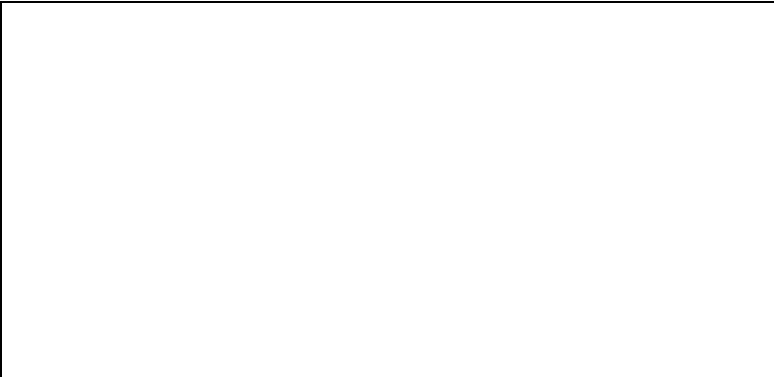


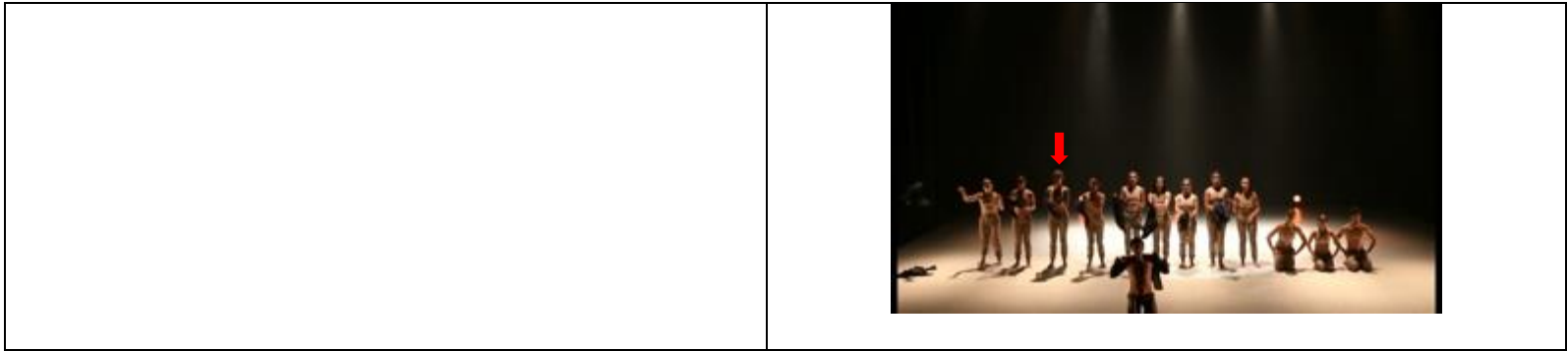
7



8







Descripción de resultados alcanzados

Proceso de entrenamiento.

El entrenamiento físico desde un principio se planteó como algo permanente durante todo el proceso creativo que fuera funcional pero a la vez que se pudiera realizar de manera ágil, para lo cual la directora estableció una clase que iría evolucionando en profundidad y complejidad con el pasar de los días, además que el trabajo se enfocaba también en el acondicionamiento físico de todos los bailarines.

Desde el primer día se inició con los ejercicios fijos, que incluían entre otras cosas: estiramientos de distintas partes del cuerpo, agilidad, contracción y extensión de espalda y posiciones que requerían de un mayor esfuerzo en las rodillas. Igualmente, se hicieron frases de movimiento que luego fueron involucradas dentro del proceso creativo.

Posteriormente la preparación física la asumió cada bailarín de manera independiente, pues se decidió aprovechar el tiempo que estaba destinado para esta, en el proceso creativo. Así pues, el entrenamiento de las siguientes dos semanas a nivel personal se realizó involucrando ejercicios de fortalecimiento (en especial del abdomen y piernas), estiramiento general de todo el cuerpo en distintas posiciones, y en algunas ocasiones de trabajo de cardio¹² (trote), pues la estación climática que se aproximaba traía oleadas muy frías.

¹² Los ejercicios cardiovasculares son ejercicios de baja o media intensidad que dependen más de la capacidad de oxigenación que de la fuerza física, fortalecen el corazón e incrementan la capacidad pulmonar. (Arlene, 2017)

Proceso de creación.

Teniendo en cuenta a (Laban, 1975) “(...) es erróneo considerarla (la danza) sólo como el lenguaje de la emoción. Es más bien un lenguaje de acción en el que las diferentes intenciones y los esfuerzos corporales y mentales del hombre se disponen en un orden coherente” (p.51).

Desde el primer momento de reunión con los coreógrafos, se iniciaron los ejercicios enfocados al montaje como tal, generados a partir del movimiento mismo. En el primer encuentro la improvisación fue base de creación a partir de dos ejercicios: uno relacionado con pautas de continuidad y circularidad realizado durante un tiempo largo, que concluía con un trazo en el tablero de acuerdo con lo que se había sentido durante la improvisación, lo cual generó formas poco similares entre todos los intérpretes que al final se convirtieron en recorridos espaciales para cada uno, y más adelante harían parte de la escena 4, al hacer diversos juegos cambiando las dinámicas por grupos, con la premisa permanente de no chocar con el otro. El segundo ejercicio estaba basado en las cualidades de movimiento cómodas e incómodas para cada bailarín, que previamente fueron identificadas al momento de escribir cinco cualidades con las cuales uno se sintiera cómodo bailando, y al frente, sus opuestos, que vendrían siendo las incómodas para sí mismo. Con esto se hicieron dos ejercicios, el primero consistía en improvisar con base en los movimientos cómodos, y luego en los incómodos, para luego crear dos partituras de movimiento cortas, una por cada línea, y mostrarlas al grupo.

La improvisación es, en su definición genérica, “hacer una cosa de pronto, sin estudio, ni premeditación alguna” (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1979). Y como medio para la creación en danza es ampliamente utilizada en la actualidad, pues permite la exploración individual del bailarín en cuanto a su cuerpo, el espacio y su relación con el otro. Ya sea realizada a partir de pautas previamente definidas o no, la improvisación aporta creatividad al

montaje que se esté realizando, ya que si bien, puede utilizarse dichas directrices para su realización, existe una búsqueda constante por salir de la comodidad y lo ya conocido. Además permite al bailarín desarrollar dicha búsqueda personal y trabajar en su propia manera de danzar y *ser* en escena, lo cual, en el caso de “Toc Toc” facilitó la generación de movimiento a partir de cada bailarín.

En el siguiente ensayo se buscó continuar con este trabajo en parejas, sin embargo el número de bailarines era impar, por lo que se conforma un trío donde la premisa que se buscaba seguir era que cada persona mostraba sus frases mientras las otras dos buscaban acompañar el movimiento o llenar los espacios que dejara ese otro rol en su propio espacio, fijando el recorrido realizado.

A nivel personal, en la improvisación surgieron distintos momentos tanto emotivos como corporales que generaron un trazo (que posteriormente se modificaría por cuestiones coreográficas) originalmente de la siguiente manera:

Ilustración 3. Trazo basado en la improvisación.



Para las cualidades cómodas personales se eligieron: la fluidez¹³, la lentitud, la densidad¹⁴, lo articular¹⁵ y lo pequeño; mientras que las incómodas fueron: el staccato¹⁶, la rapidez, lo lineal y lo grande; lo cual resultó en una pequeña frase de movimiento que incluía ambos tipos de cualidades de movimiento y que haría parte del trío de chicas de la escena 6.

Aunque se había aclarado que la pieza musical no iba a ser la totalidad de la obra, sino que se haría una primera parte sin música (aquí denominada l'entr e¹⁷), se prefirió iniciar todo el proceso de montaje con la parte musical (que inicia con la escena 4). En la frase de movimiento creada por la directora, se buscaba una neutralidad que a nivel interpretativo fue un tanto difícil de lograr.

En cuanto a lo compositivo se logró alcanzar los primeros cinco minutos de Rhapsody In Blue, con la primera frase de movimiento montada por la coreógrafa, seguida de los recorridos establecidos con el trazo de la primera improvisación, tres materiales creados con las frases de movimiento incómodas y cómodas ocupando los espacios del otro: un dueto, en conjunto con una improvisación en fila con los demás intérpretes con la premisa de fluidez de brazos; un solo, con salidas y entradas en momentos específicos de la música; y otro dueto que introducía una fila

¹³ Ejecución que se caracteriza por su facilidad, naturalidad y est tica. («Fluidez (Educación física)», 2015)

¹⁴ ““Luchar contra” el Peso y el Espacio (esto es, producir resistencia y seguir un empuje direccional) en combinación con “abandonarse” al Tiempo (es decir, sostener la acción durante un periodo determinado)”. (Laban, 1989)

¹⁵ Relacionado con las posibilidades de movilidad articular como flexión, extensión, aducción, abducción, rotación, supinación, pronación y circunducción y sus distintas combinaciones y alternancias entre ellas.

¹⁶ Derivado del término musical: el staccato es un signo de articulación que indica que la nota se acorta respecto de su valor original, siendo separada de la nota que va a continuación por un silencio. («Staccato» Definición y sinónimos de staccato en el diccionario español», s. f.)

En danza, el staccato (según Laban: dar puñetazos) es desarrollar un control de esfuerzo con ejercicios de tensión fuerte y rápida. (Laban, 1989)

¹⁷ Término derivado del ballet en que l'entr e es una escena autónoma que re n a a varios bailarines entrando y saliendo del espacio escénico. (A modo de introducción) («Entr e de ballet», 2018)

saltando a lo largo del proscenio¹⁸, que terminaba con el primer fragmento de la pieza musical, hasta la escena 6.

Además, la frase de entrenamiento que se acomodó para la coreografía fue adaptada de varias formas compositivas que generaron la primera parte de la escena 7: iniciando como unísono de todos los bailarines, seguido por un canon en grupos que se movían por el espacio de manera que generaban una dinamicidad en el espacio y el movimiento. El canon “es una herramienta de composición coreográfica, donde una misma frase de movimiento es ejecutada por varios bailarines en intervalos de espacio y tiempo” («Canon», s. f.)

Rudolph Laban identificó cuatro tipos principales de canon utilizados en la danza: el canon regular (los bailarines comienzan y terminan uno tras otro), el canon de partida (sólo el principio del fragmento está escalonado), el canon final (sólo el final del fragmento es en etapas) y el canon simultáneo (los bailarines comienzan al mismo tiempo, pero cada uno de ellos comienza el fragmento en un punto diferente). («Canon», s. f.)

Al llegar Leonardo y trabajar en l’entrée de la obra, con los ejercicios de voz que se hicieron, surge el leitmotiv de la frase “cuando desperté” dicho a lo largo de toda la pieza con entonaciones diferentes que dependían del momento interpretativo que se fuera definiendo. Así también surge la risa como elemento escenográfico, en el cual se trabajó durante varios días.

En este punto se empiezan las búsquedas interpretativas a nivel personal y en conjunto, surgiendo en los directores el tema del TOC, lo cual acogería los elementos que hasta el momento se habían trabajado (la voz y la risa) así como uno nuevo: la camisa, una relación que se establecería teniendo en cuenta las repeticiones que suelen hacer las personas que sufren esta

¹⁸ “Según la RAE: Espacio que se ubica entre el borde del escenario y la primera fila de butacas. También se nombra así al arco que se sitúa sobre el escenario y que enmarca la escena que los espectadores deben ver”. («Definición de proscenio.», s. f.)

enfermedad; por lo cual en todo momento se busca abrochar y desabrochar la camisa, generando en cierto modo otro leitmotiv.

Ilustración 4. Abrochar y desabrochar las camisas en el trío.



La interpretación fue un proceso continuo generado con el apoyo del movimiento, de referentes (escrito y visual) y de indagación interna de sensaciones e imaginarios (como el intentar pensarse desde la posición de los que poseen TOC, con sus ansiedades y desesperaciones por calmarlas), que fue elaborado desde finales de la segunda semana hasta los días de función. Los tránsitos necesarios de un lado del escenario al otro se hicieron visibles al público por lo cual se debía seguir en el estado mental y corporal que requería la obra, que se logró en su mayoría con la conexión con la camisa.

La obra se presentó en tres ocasiones: las primeras dos de estreno, en el Teatro de la Ciudad¹⁹ con linóleo negro, lo cual requería de un diseño de luces especial y daba sensación de mayor oscuridad. En la primera ocasión surge una situación algo incómoda para los intérpretes, que redefinió la manera en que se abordaría la interpretación en escena de manera instantánea; pues una persona desconocida ingresó desde la tras escena hasta el centro escenario con intenciones ocultas. Lo cual a nivel personal, se intentó utilizar para potenciar las sensaciones que se habían investigado en cuanto a la temática de la obra, de manera tal que fue muy real internamente.

Ilustración 5. Persona desconocida en escena.



¹⁹ El teatro Alameda, mejor conocido como Teatro de la Ciudad de Querétaro, inicia su construcción en el año 1944 e inaugurado dos años después. («Teatro de la Ciudad», s. f.)

Ilustración 6. Persona desconocida en escena desde otro ángulo.



Posteriormente se tuvo la oportunidad de presentar nuevamente la obra en el Foro del Museo de la Ciudad²⁰, donde se logró conseguir linóleo blanco que hizo necesario un cambio en la iluminación y las sensaciones, pues existía una mayor luminosidad debido al rebote de la luz, generando una atmósfera de la obra diferente.

Proceso de elaboración del trabajo de grado en modalidad de interpretación.

Debido a que el proceso creativo-interpretativo se distanció en espacio y tiempo del proceso de elaboración del trabajo escrito, se contaron con algunos inconvenientes a la hora de realizarlo, en especial con las fases que requerían de la participación de personas ajenas a la autora (entrevistas) y que no compartían un espacio cotidiano común.

²⁰ Espacio escénico que forma parte del Museo de la Ciudad de Querétaro, institución que a su vez ocupa el antiguo convento de monjas capuchinas de San José de Gracia, cuya edificación data de 1771. («Foro Múltiple del Museo de la Ciudad», s. f.)

En primer lugar, se plantean una serie de preguntas que buscan ser bastante sencillas y concretas con el fin de que se facilite la recolección de datos, y con ligeras variantes en cuanto a la forma, dependiendo de a qué grupo de participantes estaban dirigidas. Así pues, se diseñan cuatro tipos de cuestionario a partir de esas mismas tres preguntas, uno para bailarines en general (estudiantes), otro para coreógrafos y/o maestros, otro para los bailarines de “Toc Toc” y otro para los coreógrafos de “Toc Toc”.

Dando un tiempo amplio para la resolución de dichos cuestionarios, se cierran los formularios teniendo muestras pequeñas de esas poblaciones; cinco respuestas de bailarines/estudiantes, una de coreógrafos/maestros, cinco de bailarines de “Toc Toc” y ninguna de los coreógrafos de “Toc Toc”. Con base en esas respuestas y en conversaciones informales con miembros del gremio dancístico, se realiza un paneo general de ellas y se entrecruzan en acuerdos y oposiciones, con las opiniones de la autora, lo cual se plasma a nivel general a lo largo de los apartados contenidos en el presente escrito, y a nivel más específico, en la evaluación y cumplimiento de objetivos y en las conclusiones.

Análisis de resultados

La creación dancística, como proceso de elaboración de la obra de danza, está siendo resignificada debido a que en la actualidad los intérpretes se desenvuelven también como generadores de material dancístico (Pérez Buchelli, s. f.), lo cual según (Villegas Hincapié, s. f.)

“genera un 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 teórica y práctica (investigación de movimiento). Esta comunicación sensible, sentida y estética está determinada por el cuerpo, por las percepciones, por la expresividad del intérprete, creador y espectador, por las emociones generadas frente a los acontecimientos, y por las construcciones semióticas y simbólicas que se han hecho al interior de la creación (...) Por ello, hacer referencia al cuerpo como instrumento y propósito de la creación en danza, pone en evidencia un proceso artístico en el cual el cuerpo es afectado, construido, transformado y mutado, pues es él quien realiza las acciones que determinarán su hacer en el arte”. (pág. 2)

Teniendo en cuenta esto adicionalmente a otros aspectos, los directores plantearon desde un principio el hecho de que la obra se crearía a partir del movimiento mismo, sin una dramaturgia preestablecida, además que acorde a la opinión de la autora, esto generó mayor eficiencia, pues la creación de material se dio de manera rápida y la adición posterior de la temática permitió, a nivel personal, estudiarse un poco más detalladamente para llevarla a la interpretación, pues las acciones que se realizaban ya estaban claras en el cuerpo.

En este punto es importante aclarar la manera en que se ve la interpretación en danza dentro de esta indagación, entendida como aquella “generada” por cada bailarín (al tener cuerpos y vivencias diferentes), y está implícitamente vinculada a toda creación desde el propio

movimiento corporal. («Interpretación para la danza.», s. f.). Lo cual implica que la interpretación no sólo es vista como la gesticulación facial del intérprete en escena, sino que también incluye su corporalidad, la manera de moverse y contenerse, sus miradas, y demás aspectos físicos, mentales y sensoriales que posee en ese momento. En otras palabras, y teniendo en cuenta las respuestas de las personas consultadas, la interpretación consiste en apropiarse (el movimiento), sentir (vivir realmente el movimiento) y transmitir (en cuanto a las sensaciones, referentes personales y colectivos) dicha apropiación y sentir, de manera que el espectador se involucre en lo que ve.

Proceso de entrenamiento.

El entrenamiento dentro de la danza es esencial para lograr los resultados esperados, y cuando se está dentro de un proceso creativo, lo es aún más; pues además de servir como preparación física individual, entrenar con el grupo con el cual se realizará la pieza coreográfica, ayuda a “unificar” en cierta medida el nivel corporal de cada bailarín, el modo de estar en esa pieza en concreto y la energía colectiva necesaria para generar una complicidad y escucha como grupo.

En su mayoría, para el entrenamiento diseñado, la directora se valía de ejercicios que requerían un trabajo concentrado y muy consciente en la espalda y en las rodillas, pues eran posiciones poco usuales dentro del común de la danza y que en caso de hacerse de manera incorrecta, podrían llegar a generar molestias; además se hicieron algunos ejercicios de nivelación de energía, como el lanzamiento de objetos estando en movimiento por todo el espacio, sin dejarlos caer el piso; y algunos de acondicionamiento físico.

Al final de esta primera semana de montaje el entrenamiento que se realizaba era bastante exigente, pues como se dijo anteriormente, requería de mucha conciencia corporal

(propiocepción²¹) y de mucha atención a nivel de velocidad, lo cual fue un gran reto personal, pues ésta (la rapidez), hacía parte de las cualidades de movimiento incómodas nombradas en la primera sesión. Este entrenamiento provocó también que se buscara mayor efectividad para entrar y salir del suelo, aprovechar los impulsos y tener un mayor control en el manejo del cuerpo.

Posteriormente el entrenamiento en conjunto fue más difícil, pues al eliminarse las sesiones que se tenían debido a la premura del tiempo para generar un producto escénico, esto quedó a nivel individual. Sin embargo a nivel personal, esta búsqueda de la conexión con el grupo y con el montaje, se realizó por medio de pequeñas acciones concretas como estar atenta a las correcciones que se realizaban, si se estaba en un momento de descanso debido al trabajo de los directores con solo algunos bailarines, se atendía también a sus indicaciones o se trabajaba en la bitácora, y el trabajo interno.

Proceso de creación.

En torno a la indagación presente se ha hablado mucho de manera práctica a lo largo de la historia de la danza, pues diversos coreógrafos y personajes importantes dentro de este arte forman una postura al momento de desarrollar su propuesta dancística que a través del tiempo se define claramente. Como se afirma en (León Arana, 2011)

“los métodos de construcción empleados en la composición coreográfica son diferentes y variados de acuerdo con el artífice y la obra en particular; sin embargo, implican siempre la

²¹ Sensación que se capta en los músculos, los tendones y las articulaciones. Los receptores que informan del estado de contracción de los músculos son los husos neuromusculares y los órganos tendinosos de Golgi. La sensación propioceptiva permite conocer la posición de las diferentes partes del cuerpo. Esta información sirve para el control reflejo de la posición y el equilibrio del cuerpo. («¿Qué es sensibilidad propioceptiva?», s. f.).

aplicación del movimiento corporal, de modo que los resultados que la investigación arroja son series o frases de movimiento que conforman unidades”. (pág. 151)

Así es como algunos asumen la creación (y por tanto la interpretación) en danza contemporánea a través de la emoción, como Mary Wigman²², Martha Graham²³, Trisha Brown²⁴ y Pina Bausch²⁵ por ejemplo, que se refieren a esta postura como más natural, sincera y que incluye al intérprete en el proceso creador, pues la emoción es “el motor dinamizador de la obra de arte en cuestión entendida como la evolución emocional de los movimientos danzados” (Moreno Bonilla, 2014)(pág. 24).

Por otro lado, hay quienes prefieren asumir la creación desde el movimiento mismo, y “han negado la exaltación de la emoción como mecanismo de interpretación y creación de la obra artística danzada” (pág. 22) (Moreno Bonilla, 2014) como Merce Cunningham²⁶ o George Balanchine²⁷, quien en este mismo texto, afirma que para él “la danza no puede expresar nada. La danza se expresa a sí misma”; o como lo afirma (Escudero, 2006) “El cuerpo se vuelve

²² Mary Wigman (1886-1973) bailarina, coreógrafa y la más alta exponente de la danza expresionista alemana, creando una danza moderna que expresa las emociones y percepciones del bailarín mediante un lenguaje dancístico orgánico. Los aspectos básicos de su danza son: el expresionismo, el espacio, la danza sin música y el principio de tensión-relajación. (Deutsch, s. f.) («Mary Wigman», s. f.).

²³ Martha Graham (1894-1991) bailarina y coreógrafa estadounidense considerada la madre de la danza moderna, quien revolucionó en su época la manera de ver y entender el movimiento. Algunos de sus principios son la concentración en el centro del cuerpo, coordinación respiración-movimiento, relación con el piso y alternancia entre concentración y relajación. («Historia de la Danza Moderna.», s. f.) («Martha Graham», s. f.)

²⁴ Trisha Brown (1936-2017) bailarina y coreógrafa estadounidense. («TRISHA BROWN», 2016)

²⁵ Pina Bausch (1940-2009) heredera de la danza expresionista alemana. Algunas características de su trabajo son la combinación de elementos poéticos y cotidianos, espectáculos en los que se mezcla danza, teatro, opereta y happening; repetición y narrativa no lineal. («Historia de la danza contemporánea.», s. f.)

²⁶ Cunningham (1919-2009) bailarín y coreógrafo estadounidense. En su trabajo habla que el movimiento es expresivo y suficiente más allá de cualquier intención (no hay necesidad de representar algo), ausencia de referencias emocionales, componer en el espacio y el tiempo sin un objetivo, la inmovilidad es una experiencia estética suficiente, el azar como método para tomar decisiones estéticas, deconstrucción de reglas de perspectiva y simetría en el espacio escénico. («Historia de la danza contemporánea.», s. f.)

²⁷ Balanchine (1904-1983) bailarín y coreógrafo estadounidense de origen ruso. Tenía un estilo neoclásico en el que lograba plasmar el rigor de la escuela clásica tradicional con su inspiración que lo convierte en ballet contemporáneo. (Aulestia, 2007).

aquello de lo que hay que hablar” (pág. 1), pues su misma presencia expresa el ser; lo cual no excluye el hecho de que el público llegue a sentir emociones o mensajes transmitidos a través de ella.

Así pues, como lo afirma Laban²⁸ en su libro *El dominio del movimiento* (Laban, 1987) “el movimiento puede resultar influenciado por el entorno de quien lo realiza” (pág. 13). Sin embargo siguiendo la propuesta de (Lynton Snyder, 2006) “la creación espontánea surge desde nuestro interior y expresa nuestro ser individual y social” (pág. 7), lo cual reafirma el hecho de que al crear (interpretar) danza partiendo desde el movimiento no se deja de lado la finalidad primordial de toda obra de arte (en la opinión personal de la autora): generar algo en quien lo ve, así esté estipulado desde un inicio o no. Una cosa no excluye la otra, inclusive, si se piensa un poco puede ampliar posibilidades en esta transmisión de mensaje, pues da al espectador diferentes herramientas de entendimiento y apreciación de lo que ve.

Por lo tanto, en la danza existe tanta validez para las emociones como generadoras de arte como para el movimiento en sí mismo, pues es debido a los referentes existentes en el bailarín y en el espectador, que la interpretación en danza existe.

Esto evidencia las diversas opiniones existentes dentro del mundo dancístico, las cuales no se pretende demeritar en ningún momento, sino que se quiere mostrar las posturas que se asumen y se han asumido frente al movimiento como eje central de la creación en danza. En otro artículo “El gesto y su percepción” de Hubert Godard, se afirma que el espectador va a tener una propia experiencia frente al movimiento que ve en un bailarín, es una percepción particular tanto del primero como del último (Godard, 2007); pues ambos tienen experiencias y referentes diferentes

²⁸ Rudolf Von Laban (1879-1958) bailarín, coreógrafo, profesor e investigador. Realizó varias publicaciones importantes para el mundo de la danza, entre las cuales está: *Danza Educativa Moderna*, además de inventar la labanotación, un sistema para analizar y escribir el movimiento. («Historia de la Danza Moderna.», s. f.)

debido a lo que han vivido, lo cual influirá en tanto en lo que el cuerpo del bailarín tiene permeado al moverse, como en la percepción y abstracción de sensación o mensaje que haga el espectador al verlo. “De este modo, la compleja red de herencias, aprendizajes y reflejos que determina la particularidad del movimiento de cada individuo determina, a su vez, la forma de percibir el movimiento por parte de los demás”. (Godard, 2007) (pág. 340).

Así pues, puede justificarse la creación de una obra de danza valiéndose de distintos puntos de partida. Sin embargo a lo largo de la experiencia de la autora se ha visto una facilidad en la generación de la interpretación cuando las piezas coreográficas son creadas a partir del movimiento mismo.

En esta ocasión los directores de “Toc Toc” decidieron desde un inicio seguir este camino, debido que al crear el movimiento desde el movimiento mismo, agilizaba el proceso de montaje de la pieza, pues no había una temática ni algún aspecto preestablecido y todo se fue dando con el proceso y el análisis del movimiento que iban generando tanto los mismos intérpretes-creadores, como los directores.

Por todo esto, desde el momento en que el trabajo se inició, los ejercicios compositivos estaban dirigidos a la generación del material escénico a partir de pautas enfocadas en la particularidad del bailarín y el movimiento mismo. El primer ejercicio de improvisación durante tiempos largos enfocado a las consignas de la circularidad y continuidad, tenía como fin que el intérprete buscara diferentes caminos que seguir, que saliera de su zona de confort (realizar movimientos bastante apropiados y característicos de cada uno) y que tuviera un momento de indagación personal para encontrarse a sí mismo desde diferentes acciones.

Lo que se planteó al principio a nivel interpretativo se limitó a dejar fluir la energía que generaba el movimiento mismo, buscando la mayor amplitud y profundidad posible, pues de

acuerdo con la autora del presente escrito, se cree firmemente que con tan solo la presencia escénica²⁹ se puede llegar a comunicar o expresar algo, el ser humano es expresivo por naturaleza y por tanto, la tonicidad muscular³⁰, las posiciones corporales, los focos de atención hechos con la mirada e incluso el mismo gesto³¹, hablan por sí mismos, permitiendo al arte de la danza cumplir con la premisa fundamental de cualquier arte (en la opinión personal de la autora): hacer que el espectador sienta algo o reciba algún tipo de mensaje, sin la necesidad de que éste haya sido preestablecido.

En general, Patricia y Leonardo son bastante musicales en sus trabajos coreográficos, aspecto que se hizo evidente al montar una frase de movimiento creada por ella en la que lo primordial para tener en cuenta era la relación directa con la partitura musical. Esta exigencia fue muy compleja de manejar inicialmente, pues en la pieza intervienen varios instrumentos con dinámicas distintas y en algunos casos eran difíciles de identificar sin el estudio previo del momento sonoro para poder realizar los movimientos acordes a ellos. A modo personal, el trabajo con la música facilitaba la coordinación del movimiento tanto a nivel de claridad propia como a nivel de escucha grupal, aunque en ocasiones, en especial al principio del montaje, ésta fue muy complicada de lograr, pues había confusiones de tiempo, o se debía decidir si se prefería ir con la energía del grupo o con lo que marcaba la música.

En la frase de movimiento creada por la directora se buscaba una neutralidad que a nivel interpretativo fue un tanto difícil de lograr, pues requería que la energía permaneciera activa, que la mirada no indicara signos de enojo o tristeza, y sin embargo que se percibiera una cierta

²⁹ “Tener presencia significa en el argot teatral saber cautivar la atención del público e imponerse; también es estar dotado de un _no sé qué_ que provoca inmediatamente la identificación del espectador, creando en él la sensación de vivir en otro lugar y en un eterno presente”. (Ruiz, 2016)

³⁰ Entendida como el nivel de contracción muscular, relacionado con la postura y estado corporal en determinado momento.

³¹ Entendido no solamente como la expresión facial sino también la postura corporal.

presencia enigmática en el bailarín que más adelante se le daría mayor sentido. Personalmente, para conseguirla funcionó el hecho de concentrar la atención en el movimiento, liberar la mente de todo pensamiento y centrarse en cada paso que se daba mientras a la vez se observaba el espacio, no era dejar la mirada perdida, sino realmente ver los objetos por donde transitaba la mirada a medida que el movimiento avanzaba.

Posteriormente, al momento de agregar la voz con el leitmotiv “cuando desperté” y el elemento de la camisa, fue también un detonante interpretativo, pues esta repetición (de la voz y el poner y quitarse la camisa) permitía una inmersión en la necesidad real de las personas que sufren de TOC, por hacer ciertas acciones, un número concreto de veces para poder lograr un poco de tranquilidad y disminución de su ansiedad.

Finalmente, con la situación particular que se presentó en el estreno de la pieza, se pudo reflexionar a nivel personal el aspecto presente y efímero de la danza, pues al ser un arte de difícil transmisión en el tiempo, se es necesario vivirla y aprovechar cada aspecto presente para realizarla.

Proceso de elaboración del trabajo de grado en modalidad de interpretación.

En este punto de elaboración del documento, es importante tener en cuenta las cuatro primeras etapas nombradas en la metodología (observación, antecedentes, entrevistas y autorreflexión), pues es a partir de todo este conjunto, que se puede escribir, opinar y argumentar las premisas u opiniones que aquí se presentan. Además, uniendo esto con el proceso creativo-interpretativo de “Toc Toc”, se construye una base de opinión y referencia frente a las posturas analizadas en las entrevistas, que, en conjunto (igualmente mencionado anteriormente), pueden definir la interpretación como una apropiación por parte del bailarín, de todo su contexto como persona y

como bailarín, para que, en comunión con los referentes personales del espectador, se vea reflejado en la escena.

En cuanto al movimiento como punto de partida para la creación-interpretación, las opiniones recibidas son diversas al igual que en los antecedentes consultados, existen tanto acuerdos por parte de a la sinceridad, naturalidad y potencial creativo que aporta, así como desacuerdos, por parte de las intenciones del director-coreógrafo, de la obra misma y de la diversidad de métodos y puntos de partida para concretar una pieza dancística.

Finalmente, puede decirse que en el proceso interpretativo es igualmente diverso en cada bailarín, cada uno es independiente de decidir si desea utilizar referentes (escritos, visuales, sonoros, etc.) o dejar que la exploración del movimiento mismo sea la encargada de construir tónica, muscular e intencionalmente dicha interpretación.

Evaluación y cumplimiento de objetivos

En cuanto a los objetivos específicos de la presente indagación personal, puede decirse que de cierto modo, algunos de ellos dieron como resultado aspectos de la creación e interpretación dancística que no se habían tenido presentes anteriormente.

En primer lugar la indagación con diversos bailarines, coreógrafos y maestros sobre su experiencia frente a la creación e interpretación que surge a partir del movimiento, evidenció la diversidad de opiniones frente al tema, y el hecho de que dependiendo de ellas, incluyendo la manera en que se ve la danza y lo que significa para cada quien, la generación de la interpretación en una obra creada a partir del movimiento, es totalmente diferente en cada pieza creativa, grupo o colectivo y situación en la que se plantea realizar una obra dancística.

En segundo lugar, y ligado al objetivo anterior, se puede afirmar que el proceso de generación de sentido para la interpretación dentro de una pieza coreográfica de danza creada a partir del movimiento depende realmente de cada producción, colectivo o compañía, equipo de trabajo y pensamientos que se tengan respecto a la danza y su fin como arte en sí mismo; pues son estos factores los que intervienen (de manera “inconsciente”) cuando se realiza un proceso creativo que debe desarrollarse en un tiempo específico. En algunas ocasiones, el lenguaje que se maneja está inmerso en los cuerpos que bailan, es suficiente para generar, si bien no un mensaje específico, sí un hilo conductor que llega de alguna manera a ser percibido por el espectador (teniendo en cuenta también, sus propios referentes personales), que genera en él, la sensación de haber comprendido o sentirse involucrado en la obra dancística.

Igualmente hay otras ocasiones en que este lenguaje no está tan claro o no es manejado por la totalidad de intérpretes, lo cual hace necesario recurrir a otras herramientas como las sensaciones, referentes bibliográficos, personales, visuales o artísticos para involucrarlas,

apropiarlas y fusionarlas con el movimiento (ya establecido) para que la pieza coreográfica adquiriera un sentido claro tanto para los bailarines como para el espectador, y se logre la unicidad (interpretativa) que busca quien lo ve.

En tercer lugar, se piensa que las posibilidades interpretativas que brinda la creación en danza contemporánea a partir del movimiento son muy amplias, pues tanto a nivel personal como a nivel grupal, la búsqueda y apropiación del movimiento, implica un proceso propioceptivo íntimo, en el que la constante búsqueda de las posibilidades, amplitudes y maneras de hacer un movimiento específico, lo “rellenan” de cierta manera que el alma y el ser en su estado más puro, están siendo evidenciados mediante el vehículo que se los permite: el cuerpo.

Finalmente, a nivel general, todos estos aspectos mencionados, fueron un gran aporte en algún momento de la indagación personal para la comprensión y definición del proceso interpretativo que se asumió en el montaje de danza contemporánea: “Toc Toc” creado a partir del movimiento; pues si bien se tiene una facilidad de creación al hacerlo de esta manera, para luego, con la apropiación del movimiento, generar corporalmente una interpretación; en este caso fue evidente la necesidad de recurrir a elementos externos para la generación de la misma, pues a nivel grupal (y por el poco tiempo de producción) debía tenerse un “algo” en común que emparejara de cierta manera los cuerpos, energías y personalidades de los bailarines involucrados de forma eficaz y efectiva. Por lo cual, se recurrió a lecturas, videos, audios, películas, y conversaciones sobre la temática que surgió, para encontrar las sensaciones (de desesperación, ansiedad, miedo y ensimismamiento de las personas que sufren de TOC) que serían añadidas al movimiento ya creado, para que la interpretación estuviera presente de la mejor manera a nivel personal.

Conclusiones

Es evidente que la interpretación en danza ha tenido amplias discusiones en cuanto a su definición y aplicación práctica, pero en lo que concierne a esta indagación, se logra en cierta medida un acuerdo en cuanto al tema; pues según la opinión de la mayoría de los bailarines de “Toc Toc”, de los demás bailarines y maestros consultados y la propia, la interpretación, más que buscar una “representación” de una emoción, sensación, personaje o situación, es el estar y ser en escena, evidenciarse con cada movimiento y permitirse vivir realmente el momento danzado; lo cual en conjunto puede generar un sentido global (dramatúrgico).

Además a partir de las reflexiones generadas por los referentes consultados, las entrevistas, los apuntes personales y en general, el desarrollo de la indagación; puede concluirse que el movimiento como punto de partida es igual de válido a cualquier otro, que como detonante para la creación es bastante práctico y que dependiendo de los directores, las temáticas o lo que se pretenda, en algunos casos puede ser suficiente para la concretización de una obra dancística; y en otros, es necesario recurrir a elementos adicionales en algún punto del proceso de ensayos de un montaje, para generar una atmósfera concreta y explotar de otra manera la interpretación de los bailarines.

Finalmente, a nivel personal, analizando y comparando este proceso creativo respecto a los otros creados a partir del movimiento de los que la autora ha hecho parte, puede decirse que para generar dicha creación y más aún la interpretación a partir del movimiento, es necesario un proceso de trabajo bastante bien estudiado, que requiere tiempo, esfuerzo y disciplina. Esto, porque se cayó en cuenta de que para una obra que posee tan poco tiempo de producción como esta (tres semanas), fue necesario valerse de otras herramientas (aparte del cuerpo y el movimiento) como las lecturas, videos y estudio de sensaciones y situaciones, para que la

interpretación se diera conjuntamente de una manera más efectiva, pues se tenía gran diversidad de cuerpos y energías, que complejizaban el hecho de que se viera cierto tipo de unicidad corporal e interpretativa.

Mientras que en un colectivo ya conformado, en el que se ha entrenado durante algún tiempo y se han compartido distintas situaciones, es más “sencillo” crear en poco tiempo una pieza coreográfica (a partir del movimiento) que no requiera de elementos externos para generar una interpretación conjunta, ya que con los cuerpos y el lenguaje que se ha trabajado y desarrollado durante la existencia del colectivo, se verá dicha unicidad y energía pareja que generará en el espectador un sentido de la obra en su totalidad.

Bibliografía

Bibliografía citada.

Aforar. (s. f.). Recuperado 14 de julio de 2019, de

http://www.diclib.com/AFORAR/show/es/es_liter/A/136/0/0/1/37

Arlene. (2017, febrero 14). Estos son los beneficios del ejercicio cardiovascular. Recuperado 14

de julio de 2019, de Noticias Ya website: <https://noticiasya.com/2017/02/14/estos-son-los-beneficios-del-ejercicio-cardiovascular/>

ASALE, R.-. (s. f.). Cardumen. Recuperado 14 de julio de 2019, de «Diccionario de la lengua

española» Edición del Tricentenario website: <https://dle.rae.es/>

Aulestia, P. (2007, agosto 5). El inolvidable George Balanchine. Recuperado 20 de julio de 2019,

de Danza Ballet website: <https://www.danzaballet.com/el-inolvidable-george-balanchine/>

Canon. (s. f.). Recuperado 14 de julio de 2019, de El Diccionario (C) website:

<http://www.sylphides.es/index.php/78-el-diccionario-c>

Danza Visual. (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2019, de <https://www.danzavisual.com/>

Definición de proscenio. (s. f.). Recuperado 14 de julio de 2019, de Definición.de website:

<https://definicion.de/proscenio/>

Deutsch, A. (s. f.). Mary Wigman: El expresionismo en la danza. Recuperado 20 de julio de

2019, de <http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/biografias/mary-wigman-el-expresionism.html>

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. (1979).

Entrée de ballet. (2018). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Recuperado de

https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Entr%C3%A9e_de_ballet&oldid=112409130

- Escudero, M. C. (2006). *El cuerpo como medio y materia en la danza del siglo XX*. Presentado en II Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 2006). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/39177>
- Fluidez (Educación física) [Text]. (2015, agosto 13). Recuperado 14 de julio de 2019, de Glosarios@servidor-alicante.com website: <https://glosarios.servidor-alicante.com/educacion-fisica/fluidez>
- Foro Múltiple del Museo de la Ciudad. (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2019, de <http://culturaqueretaro.gob.mx/iqca/sitio/>
- Godard, H. (2007). El gesto y su percepción. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, (32), 335-344.
- Historia de la danza contemporánea. (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2019, de Contemporary-dance.org website: <https://www.contemporary-dance.org/historia-de-la-danza-contemporanea.html>
- Historia de la Danza Moderna. (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2019, de Contemporary-dance.org website: <https://www.contemporary-dance.org/historia-de-la-danza-moderna.html>
- Interpretación para la danza. (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2019, de <https://www.danzarebeca.com/interpretacion-para-danza/>
- Laban, R. (1975). *Danza educativa moderna*. Paidós.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos.
- Laban, R. (1989). Ocho acciones básicas de esfuerzo. En *Danza educativa moderna* (p. 65). Buenos Aires: PAIDOS.

Leitmotiv | Definition of leitmotiv in Spanish by Lexico Dictionaries. (s. f.). Recuperado 14 de julio de 2019, de Lexico Dictionaries | Spanish website:

<https://www.lexico.com/es/definicion/leitmotiv>

León Arana, A. (2011). Univerdanza, compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima. Procesos de organización, metodología y creación [Tesis de Maestría].

Recuperado 21 de julio de 2019, de <https://cdigital.uv.mx/>

Lynton Snyder, A. (2006). Crear con el movimiento: La danza como proceso de investigación.

Reencuentro, (46). Recuperado de <http://www.redalyc.org/resumen.oa?id=34004609>

Martha Graham. (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2019, de

<https://www.danza.es/multimedia/biografias/martha-graham>

Mary Wigman. (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2019, de https://www.ecured.cu/Mary_Wigman

Moreno Bonilla, C. (2014). La interpretación en la danza. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, (8), 20-25.

Pérez Buchelli, E. (s. f.). Danza, pensamiento y creación coreográfica | BIBLIODANZA0 |

Alberto Estébanez. Recuperado 20 de julio de 2019, de

<http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/escenotecnia/danza-pensamiento-y-creacio.html>

¿Qué es sensibilidad propioceptiva? (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2019, de

<https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/sensibilidad-propioceptiva>

Ruiz, L. P. P. (2016). *LA PRESENCIA ESCENICA DEL ACTOR: UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE TRES TEÓRICOS*. 99.

Staccato □ "Definición y sinónimos de staccato en el diccionario español. (s. f.). Recuperado 14

de julio de 2019, de <https://educalingo.com/es/dic-es/staccato>

Teatro de la Ciudad. (s. f.). Recuperado 14 de julio de 2019, de

<http://culturaqueretaro.gob.mx/iqca/sitio/>

Trastorno obsesivo-compulsivo: MedlinePlus enciclopedia médica. (s. f.). Recuperado 14 de

julio de 2019, de <https://medlineplus.gov/spanish/ency/article/000929.htm>

TRISHA BROWN. (2016, noviembre 15). Recuperado 20 de julio de 2019, de Teoria e historia de la danza y artes del cuerpo i website:

<https://hkdanza.wordpress.com/2016/11/15/trisha-brown/>

Villegas Hincapié, L. M. (s. f.). *CREACIÓN Y DIRECCIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA*.

23.

Anexos

Anexo 1. Formato de preguntas de los cuestionarios.

Para la realización de las entrevistas se diseñaron tres preguntas bases que dependiendo del rol del entrevistado, tuvieron pequeñas modificaciones.

1. Preguntas para los maestros.

- Para usted, ¿qué es interpretación?
- ¿Qué piensa del movimiento como punto de partida para la creación y cuáles son los aspectos positivos y negativos?
- ¿Cómo motiva el proceso interpretativo de los bailarines en sus obras?

2. Preguntas para los bailarines.

- Para usted, ¿qué es interpretación?
- ¿Qué piensa del movimiento como punto de partida para la creación y cómo afecta esto la manera en que genera su interpretación?
- ¿Cómo suele construir su interpretación dentro de una pieza coreográfica?

3. Preguntas para los bailarines de TOC.

- Para usted, ¿qué es interpretación?
- ¿Qué piensa del movimiento como punto de partida para la creación y cómo afecta esto la manera en que genera su interpretación?
- ¿Cómo fue la construcción de su interpretación dentro del montaje Toc Toc?