

**VIVENCIAS Y REFLEXIONES ENTORNO A UN PROCESO DE
FORMACIÓN EN DANZA CLÁSICA**

CAMILA ALEXANDRA FELICIO DÍAZ

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
ARTE DANZARIO
BOGOTÁ D.C
2017**

**VIVENCIAS Y REFLEXIONES ENTORNO A UN PROCESO DE
FORMACIÓN EN DANZA CLÁSICA**

CAMILA ALEXANDRA FELACIO DÍAZ

TUTOR

JOHN MARIO CÁRDENAS GARZÓN

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES ASAB
ARTE DANZARIO
BOGOTÁ D.C
2017**

Resumen

El informe presenta una descripción del proceso realizado en Ballarte Escuela de Ballet durante el desarrollo de la pasantía. Realizo desde tres perspectivas de mi formación en danza clásica, una descripción de las vivencias junto con algunas reflexiones entorno a estos procesos que hacen parte de mi formación académica y que contribuyen en mi formación en danza a nivel profesional dentro de nuestro contexto.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo, sujeto, danza clásica, procesos de aprendizaje.

Abstract

The report presents a description of the process developed at Ballarte School of Ballet during the internship. I make, from three perspectives of my training in classical dance, a description of the experiences with some reflections around these processes that are part of my academic formation that contribute in my training in dance as a professional within our context.

KEY WORDS: Body, subject, classical dance, learning processes.

Índice de Contenidos

RESUMEN.....	3
INTRODUCCIÓN.....	5
OBJETIVOS.....	6
DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS ALCANZADOS.....	7
PARTICIPACIÓN EN LAS CLASES COMO ESTUDIANTE.....	7
ANÁLISIS.....	14
PARTICIPACIÓN EN LA OBRA “LA BELLA Y LA BESTIA”.....	17
ANÁLISIS.....	18
PARTICIPACIÓN COMO MAESTRA ASISTENTE.....	22
ANÁLISIS.....	24
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	27
GLOSARIO.....	28
REFERENCIAS.....	32
ANEXOS.....	33
ANEXO 1.....	33

Introducción

Como estudiante del Proyecto Curricular de Arte Danzario, uno de los programas de pregrado de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y al encontrarme realizando las actividades finales para culminar este proceso universitario, en el cual tomé como profundización la danza clásica, escogí dentro de las modalidades de proyecto de grado estipuladas en el acuerdo 038 realizar una pasantía.

Elegí como lugar de desarrollo de la pasantía la Escuela de Ballet Ballarte ubicada en la ciudad de Bogotá. Es una escuela privada que maneja un programa de formación en danza clásica basado en el método ruso Vaganova, aprobado por la Secretaria de Educación. Durante la pasantía la profesional encargada del proceso en la escuela fue la maestra Mónica María Pacheco Santana, fundadora y directora artística de Ballarte, quien asignó los diferentes espacios en los que debía participar durante la pasantía como practica académica.

A continuación doy a conocer de forma descriptiva y reflexiva los procesos vividos durante el desarrollo de la pasantía como parte de mi formación académica, corporal y personal.

Objetivos

- Participar como estudiante en Ballarte Escuela de Ballet poniendo en práctica saberes previos, incrementando mi conocimiento y mejorando aspectos técnico – corporales de la danza clásica.
- Ser parte de los procesos de construcción y realización de una pieza completa de danza clásica, que toma como base para el trabajo los elementos corporales y escénicos de esta técnica de danza.
- Apoyar como maestra asistente los procesos de formación de los niveles *Baby Ballet* y *Transición*, incrementando mi conocimiento desde otra perspectiva de la danza clásica.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS ALCANZADOS

PARTICIPACIÓN EN LAS CLASES COMO ESTUDIANTE

Como estudiante próxima a enfrentar el ámbito profesional de la danza, la vivencia de esta pasantía fue una experiencia enriquecedora desde las diferentes perspectivas de la danza clásica. Donde pude reflexionar acerca de mi proceso de formación corporal y personal, cuestionarme y principalmente estar dispuesta a aprender. Así mismo, ganar experiencia y continuar enfrentando la construcción de mi cuerpo adulto desde la perspectiva de la técnica de la danza clásica.

Al ingresar a Ballarte Escuela de Ballet, inicialmente fui ubicada como estudiante en los niveles de *clase Adultos II* y *Sexto Año*, siendo estos el primer acercamiento que tengo a un espacio de formación en danza clásica, diferente al ámbito universitario; también la primera vez que me enfrentaba a recibir únicamente clases de esta técnica durante un tiempo. El nivel *Adultos II* se encuentra dentro de los niveles básicos de formación para adultos principiantes, en el cual se maneja una intensidad de dos clases semanales con una duración de dos horas cada una. Allí se trabajan algunos ejercicios de piso y acondicionamiento físico para la danza clásica; además, ejercicios con combinaciones sencillas en la barra y en el centro.

Estas clases me permitieron explorar, descubrir y recordar algunas de las sensaciones que desarrolla el cuerpo a la hora de estudiar elementos como: la rotación, la alineación y la elongación corporal, contribuyendo en mi proceso a reforzar y fortalecer la apropiación corporal de estos fundamentos y pilares para el mejor desarrollo técnico e incorporación de elementos de mayor complejidad.

El nivel *Sexto Año* está dentro del grupo de los niveles avanzados que maneja la escuela. Tiene una intensidad de tres clases semanales con una duración de dos horas cada una, aquí se trabajaban ejercicios con combinación de elementos de mayor complejidad como: giros, elevación de piernas, cambios de frente, *relevés* durante todo el ejercicio, cambios de dinámica “tempo musical”, ejercicios de preparación para grandes saltos, entre otros. En estas clases pude fortalecer la concentración y el trabajo de memoria a corto plazo durante el aprendizaje de los diferentes ejercicios, incrementar la rigurosidad del trabajo, apropiar conceptos técnicos que no conocía y también hacer consciencia de una serie de elementos corporales que debo corregir. A continuación nombraré algunos de estos:

- Aprender la forma correcta que debe tener la mano, liberando tensiones de esta.
- Involucrar los movimientos de cabeza durante el desarrollo de los ejercicios.
- Trabajar en la apropiación de la coordinación de las extremidades superiores en todos los ejercicios.
- Corregir la ubicación de la cuadratura del torso entre hombros y escapulas, el ajuste adecuado de las costillas y toda la zona abdominal.
- Corregir la quinta posición de pies, realizando un trabajo más consciente de cada uno de los elementos, que deben visibilizarse en los pies y piernas a la hora de realizar esta posición.
- Realizar ejercicios individuales para mejorar y comprender la rotación.
- Profundizar los *pliés* durante los diferentes ejercicios en la barra y el centro.
- Corregir la ejecución del *flic flac*.
- Mejorar el apoyo correcto del pie en el *relevé*.

- Mejorar la forma y correcta ubicación del pie y la dinámica del movimiento, durante la ejecución del *frappé*.
- Aplicar correcciones de elementos básicos en ejercicios, pasos y posiciones de mayor complejidad.
- Trabajar en el fortalecimiento y elasticidad de los diferentes grupos musculares.

En relación con lo anterior, y cumpliendo con uno de los aspectos nombrados en mi plan de trabajo, complementé mi proceso de aprendizaje durante la pasantía con la elaboración simultánea de mi diario de campo. El cual empecé desde los primeros días de desarrollo de la pasantía, tratando de registrar constantemente diferentes aspectos que vivenciaba. Escribí y realice algunos dibujos muy sencillos de ejercicios y elementos corporales que debía tener en cuenta a la hora de realizar algún ejercicio, apropiando alguna corrección. Ejemplo: “Plie; Cadera empuja abajo, es continuo, no se detiene.” (Tomado del diario de campo, p.27) También registré clases completas que debía memorizar, en donde dividía la clase por ejercicios y trataba de describir detalladamente con tiempos y movimientos cada uno de ellos, un ejemplo de este registro:

“CLASE ADULTOS II – DIRIGIDA POR EL MAESTRO JULIAN ALVARADO.

(MARTES Y VIERNES DE 7:00 P.M. A 9:00 P.M)

- *REVERENCE*

- *PLIÉ*

- 4 tiempos *plié*

- 4 tiempos *relevé*

- 4 tiempos *grand plié*

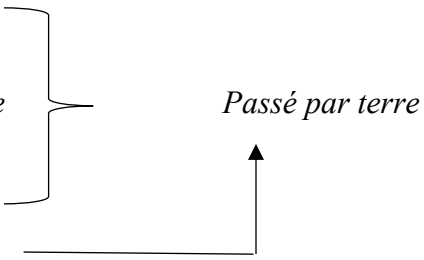
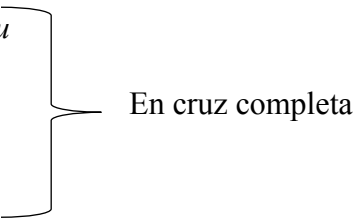
- 4 tiempos para cambiar de posición

Lo mismo en segunda, quinta y cuarta

- *BATTEMENT TENDU*

- 2 *tendu* en un tiempo
(1 tiempo para entrar, 1 tiempo para salir)
- 2 *plié* con brazo, 2 tiempos para estirar con *tendu devant*, cierra
- lo mismo *en croix* ↑ → ↓ →
- 4 tiempos relevé en quinta
- 4 tiempos para bajar con *plié*
- 8 tiempos a pie plano en quinta, soltando la barra
- 4 tiempo *relevé* en quinta
- 4 tiempos para bajar con *plié*
- 8 tiempos a pie plano en quinta, soltando la barra

- *PASSÉ PAR TERRE Y PLIÉ SOUTENU*

- 2 tiempos *tendu devant*
 - 1 tiempo *cloche derrière*
 - 1 tiempo cierra atrás
 - Lo mismo *en dendants*
- 
- Passé par terre*
- 8 tiempos sostiene en quinta
 - 2 tiempos *plié soutenu*
 - 1 tiempo para estirar
 - 1 tiempo para cerrar
- 
- En cruz completa
- 3 *relevé*, espero
 - 3 *relevé*, bajo

- *Plié sous- sus*, sostiene 8 tiempos

↳ 2 veces el segundo con cuarta de giro

- *BATTEMENT JETÉ*

2 *jeté* en 1 tiempo

} *Devant, second y derrière*

- *Jeté 2 piques*, sostengo y cierro
- *Jeté derrière, passé par terre*, cierro *devant*
- *Jeté devant, passé par terre*, cierra *derrière*
- Todo *en dedans*

- *TEMPS ROND DE JAMBE PAR TERRE*

- 2 tiempos *plié*
- 2 tiempos *tendu*
- 2 tiempos medio *rond de jambe* y estira pierna base simultáneamente
- 2 tiempos para cerrar en primera

2 veces *en dehors*, 2 veces *en dedans*

- 2 tiempos *mesita*, 2 tiempos *brazo*
- 2 tiempos *sube espalda*, 2 tiempos *sube brazo o tercera*
- 2 tiempos *cambré*, 2 tiempos *regresa*.
- *Tendu derrière*, primer *arabesque*.

} Repite 2 veces

- *RONDE DE JAMBE*

- Preparación “i” atrás
- 2 tiempos *cloche devant*, 2 tiempos espera
- 2 tiempos *ron de jambe atrás*, 2 tiempos espera
- 4 tiempos *rond de jambe*, estirado
- 4 tiempos *rond de jambe a plié*
- En 8 tiempos cada uno, 2 *rond de jambe*, pierna estirada.
- En 8 tiempos cada uno, 2 *rond de jambé a plié*.
- Segundo *arabesque, cloche devant, tercer arabesque*
- *Tendu derrière* y *cambré*.

Repita 2 veces.

- *BATTEMENT FONDU*

- Preparación al lado
- 2 tiempos *cou de pied*
- 2 tiempos *plié*
- 2 tiempos estira
- 2 tiempos espero
- 2 tiempos *plié*
- 2 tiempos estira las dos piernas
- 2 tiempos cierra a quinta
- 2 tiempos *tendu* a la *second*
- Termina pierna *derrière*
- Todo *en dedans*

Devant y second

- *BATTEMET FRAPPÉ*

- 4 tiempos *cou de pied*, 4 tiempos *devant*
- 4 tiempos *cou de pied*, 4 tiempos *second*
- 1 tiempo *cou de pied*
- 1 tiempo *devant*
- 2 tiempos espero
- 1 tiempo *cou de pied* * Después todo el ejercicio *en dedans*
- 1 tiempo *second*
- 2 tiempos espero
- *Plie sous-sus y soutenu*

- *TEMPS RELEVÉ*

- 2 tiempos *fondu*
- 2 tiempos *écarté* y estira
 - *2 veces *en dehors*
 - *2 veces *en dedans*

- *REVERENCE.* “



Dentro de mi diario de campo, junto con lo anterior: las correcciones y aspectos técnicos de la danza clásica; también escribí algunos elementos metodológicos que visualicé en el proceso de acompañamiento como maestra asistente, de los niveles *Baby Ballet* y *Transición*. Escribí frases, imaginarios utilizados para entender un ejercicio, percepciones del entorno, la planeación de algunas rutinas de ejercicios y aspectos personales que considero importantes, dentro de mi

proceso de formación. Realizar este diario de campo me permitió registrar no solo aspectos de mi proceso de aprendizaje durante la pasantía, también se convirtió en un medio de reflexión personal. Es decir, otra forma metodológica de comprender la danza clásica y la primera memoria escrita de mi vivencia durante la pasantía en Ballarte Escuela de Ballet.

ANÁLISIS

Cumpliendo con uno de los objetivos a trabajar dentro de este proceso, al participar en Ballarte Escuela de Ballet como estudiante, la anterior descripción es un fragmento de esta experiencia en donde pude estudiar mi cuerpo, poner en práctica los saberes previos e incrementar mi conocimiento de los diferentes aspectos técnico – corporales de la danza clásica.

En donde este proceso formativo fue una experiencia de aprendizaje reflexivo, me permitió sumergirme y enfocarme en el estudio y comprensión de la danza clásica, involucrándome en su ritualidad e identificando las diferentes dinámicas estéticas, corporales y formativas, donde se reconocen elementos como, la preparación previa para la clase, que implica la correcta presentación personal como el portar el peinado adecuado y las prendas de ballet apropiadas, la preparación corporal o calentamiento individual, realizar cotidianamente los saludos al iniciar y finalizar la clase, la ubicación dentro del salón y el riguroso seguimiento estructural del desarrollo de la clase, elementos que generan una disposición, disciplina y construcción de una estética corporal y normativa de la danza clásica.

Prendas de Danza Clásica.	Peinado.
	

Por otro lado, estar dentro de estas dinámicas me permitió enfocarme en mi estudio individual de la apropiación de dicha técnica desde mi cuerpo adulto, que en mi proceso inicialmente implicó asumir las diferentes correcciones, tratando de mantener y desarrollar una conciencia activa del trabajo de estos elementos durante la clase y en cada uno de los ejercicios realizados, involucrándolos conjuntamente en las diferentes actividades que realizo en la cotidianidad haciéndolos parte de algunas situaciones de mi rutina diaria, un ejemplo de esto, es el estudio de la buena postura y cuadratura a la que debía acostumbrar mi cuerpo desde mi caminar, al sentarme o al ir en el bus, convirtiéndolo en un hábito no solo para la danza, sino haciendo de la danza en una forma de vida.

Es decir que con cada clase y aprendizaje me di la oportunidad de analizar mi proceso corporal y cognitivo desde la danza clásica, buscando formas de estudio que me permitan incrementar mi desarrollo técnico y cada una de las cualidades corporales que poseo y en las que debo trabajar como: la conciencia corporal, fuerza, equilibrio, alineación y elasticidad, explorando diferentes aspectos junto con la apropiación de correcciones como el empezar a crear rutinas de entrenamiento individual (registro en el diario de campo), que me permitan trabajar

los elementos anteriormente nombrados, con el fin de lograr comprender en su totalidad las dinámicas de conocimiento y comprensión del cuerpo al practicar esta técnica y no buscando encajar dentro de las estéticas corporales que muchas veces enmarcan el concepto de danza clásica.

Dicha estética del cuerpo allí establecida, es uno de los elementos por el cual en muchas ocasiones se reconoce la danza clásica que envuelve y desarrolla toda una construcción de prototipo de mujer y bailarina con determinadas cualidades de movimientos, y características corporales como la mujer delgada de piernas largas, que debe tener ciertas condiciones corporales que “consisten en una serie de características y disposiciones anatómicas que en su conjunto forman un cuerpo-base que se percibe como el sustrato necesario para el aprendizaje total de la técnica específica de la danza clásica.”(Mora, 2008, p. 4).

Pero el vivenciar este aprendizaje de la danza y el cuerpo desde mi proceso en el ámbito universitario y junto con el de la pasantía, me permitió reconocer una vez más desde nuestro contexto, la diversidad de cuerpos que se construyen y transforman anatómicamente, bajo los mismos parámetros de la técnica. Diversificando desde cada particularidad, las estéticas corporales establecidas dentro de la danza clásica, en donde se asumen procesos de aprendizaje diferentes en cada cuerpo, pero bajo las mismas premisas de conocimiento de este lenguaje corporal, potencializando las diferentes habilidades individuales, pero buscando un aprendizaje puro e igualdad al apropiarse y ejecutar el movimiento. Sumergirse en los procesos de formación en danza clásica no solo permea nuestro cuerpo a nivel estructural, sino que también transforma nuestra percepción del mismo, generándonos cuestionamientos y llevándonos a establecer un concepto de este desde nuestra experiencia.

PARTICIPACIÓN EN LA OBRA “LA BELLA Y LA BESTIA”

Durante el desarrollo de la pasantía, también pude participar en el montaje de fin de año “La Bella y La Bestia”. Donde me permitieron estar presente dentro del cuerpo de baile; debí en poco tiempo acoplarme a un equipo de trabajo, del cual aún desconocía sus procesos de creación y metodologías de enseñanza. Allí vivencié por primera vez la construcción de una obra completa trabajada desde la técnica de la danza clásica, conociendo las dinámicas coreográficas que variaban su complejidad planimétrica y de movimiento, de acuerdo con el nivel del grupo que la ejecutaba. Como base se tomaban los movimientos trabajados desde la danza clásica, pero se permitía involucrar otras calidades de movimiento en las diferentes coreografías, de acuerdo a los personajes representados individualmente y como cuerpo de baile.

También dentro de estos procesos de creación, se involucraban elementos teatrales que permitían contextualizar y enlazar diferentes partes de la historia, estableciendo tareas dramáticas e interacciones entre personajes principales y los diferentes grupos del cuerpo de baile. Se utilizaba un lenguaje corporal específico como elemento de comunicación durante las escenas, donde determinadas gestualidades tenían un significado o hacían referencia a un elemento o personaje determinado como “la bella”, “el espejo”, “la bestia” o para expresiones como “está loco”, “está secuestrada” entre otras, que enriquecían cada una de las escenas y generaban diferentes dinámicas de comunicación y conexión entre los bailarines dentro de la escena y con el público.

En este proceso escénico participaban casi todos los grupos de los diferentes niveles de formación, desde Pre ballet especial hasta séptimo año, menos Baby Ballet. A partir de un guion establecido se inició el proceso de construcción coreográfica de los grupos por separado, en

donde se iba estructurando la secuencia de movimiento de acuerdo al personaje asignado (cubos de azúcar, tacitas de té, cup cakes, cubiertos, lobos, murciélagos, candelabros, estatuas, plumeros, aldeanos entre otros). Posteriormente y durante tres ensayos generales, se realizó el ensamble coreográfico del cuerpo de baile junto con los personajes principales, las escenas teatrales y algunos de los elementos utilizados en escena. Se iba estructurando y visibilizando lo que sería la pieza completa ya que se ensayaba de principio a fin en el orden que se iba a presentar, el último proceso de ensamblaje y organización fueron los ensayos previos realizados en el teatro en donde se involucraron todos los elementos escenográficos, técnicos y coreográficos que faltaban para ultimar detalles con todos los elementos trabajando en conjunto.

Adicionalmente, el observar y ser partícipe de los ensayos en el teatro, me permitió conocer los procesos de pre- producción y producción de una obra de este formato e incrementar mi conocimiento, en cuanto al manejo y organización del equipo técnico y los diferentes elementos utilizados. Aprendiendo conjuntamente algunos nombres y formas de estructurar el escenario durante la obra, o al realizar una transición entre una y otra escena, como el manejo de los diferentes telones y elementos utilizados desde la tramoya.

ANÁLISIS

En esta parte de la vivencia de la pasantía, ser parte de los procesos de construcción y creación de esta pieza de danza clásica participando dentro del cuerpo de baile, más allá de aprender las coreografías, la sincronía, los elementos y detalles de la técnica trabajados en el escenario, me hizo cuestionarme sobre cómo influyen estos procesos de formación en la construcción de las diferentes personalidades e identidades que creamos como sujetos; a pesar

que desde el espacio formativo, el cuerpo es sometido a un proceso de disciplinamiento, donde se busca que todos aprendan y apropien la pureza de la danza clásica en detalle, allí se logra evidenciar las diferencias corporales, al percibir o asumir la danza de forma individual.

Dentro del trabajo del cuerpo de baile, las diferencias en quienes bailan se puede percibir desde los procesos de construcción coreográfica en donde se observan las diferentes maneras corporales de asumir el aprendizaje de secuencias de movimiento en forma individual pero en interacción con el grupo, evidenciando en la ejecución que hay unos cuerpos que asimilan y tienen una memoria coreográfica más ágil, otros deben repetir muchas veces lenta o rápidamente la secuencia para aprenderla y hay otros que con solo observar pueden apropiarla rápidamente.

Aunque desde el inicio se trabaje en una exactitud e igualdad de movimiento y una búsqueda interpretativa homogénea, habrá algunas diferencias en las formas interpretativas de los bailarines, a pesar de que se maneje el mismo lenguaje corporal. Ya que el cuerpo no solo se estudia, construye o transforma físicamente, sino que también “el cuerpo es producido desde una historia colectiva, desde una biografía personal, familiar y vincular, desde un contexto histórico, desde un grupo social, desde situaciones, relaciones, miradas y controles”. (Mora, 2008, p. 7).

Entonces el disciplinamiento del cuerpo no solo está enmarcado dentro de los procesos de formación artística o deportiva que implican su estudio, sino que a lo largo de la vida y de la historia, el sujeto se ha regido por una serie de parámetros y lineamientos sociales que etiquetan los comportamientos, actitudes y formas de presentarse ante la sociedad como válidos o inválidos. Moldeando los comportamientos, rangos de aceptación y por ende la construcción de

cuerpo. Elementos que conjuntamente construyen los conceptos de hombre y mujer y delimitan su rol dentro de la sociedad.

La danza al ser el reflejo de diferentes contextos socioculturales hace que su práctica se involucre en la construcción de la significación del cuerpo y haga parte de los lineamientos y estructuras que lo reflejan y al igual que en la sociedad dentro del contexto del movimiento hay unas características que enmarcan la diferencia de género en la danza, que sumergen el cuerpo en los procesos de disciplinamiento no solo desde el movimiento sino también moldeando el comportamiento para la escena, permeándonos en nuestra individualidad pero no borrando nuestra identidad, sino siendo parte de la construcción personal de esta.

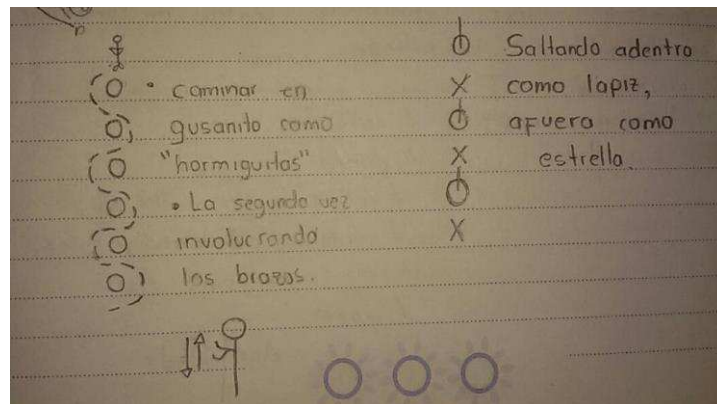
Es decir, que como bailarines y miembros de un entorno social, estamos en constante transformación personal y corporal al involucrarnos en diferentes contextos, siendo selectivos con aquellos lineamientos, conceptos o formas de vida, que elegimos incorporar a nuestros procesos de desarrollo y construcción personal, elementos que se transmiten en las relaciones que entablamos con el otro y con el espacio que habitamos. Como cuerpos que estudian el movimiento, la danza clásica es un gran fragmento de eso que nos construye y que a pesar de que aprendamos en detalle este lenguaje, será exteriorizado de formas diferentes en las que se involucran todos aquellos saberes, enseñanzas y experiencias socio culturales que apropiamos de forma individual. Lo que permite construir identidades del movimiento únicas en esencia e interpretación entendiendo que “el cuerpo no es sólo receptor, el también produce, desde él se produce. Con el cuerpo también se conoce, y a la vez lo que nos pasa en el cuerpo impacta en la construcción de nuestra subjetividad” (Mora, 2008, p. 8)







Debido a que la danza es un lenguaje en el que el cuerpo es su instrumento de trabajo y medio de expresión, donde cada movimiento y forma de estar o colocar el cuerpo comunicará algo. Ya sea a través del escenario al público que observa, al maestro que ayuda a construir cuerpo desde la danza o a todo aquel que interactúe con nosotros, porque “el cuerpo habla más allá de nosotros mismos. Enuncia los mandatos familiares y culturales, exclama nuestras inhibiciones e inseguridades. El cuerpo no miente y es fácil contemplar sus mensajes.” (Muñoz, 2014, p. 37) Es decir, al danzar se abre una ventana que revela quienes somos con cada movimiento, nos presenta y nos da a conocer en nuestra individualidad desde nuestra construcción corporal.

PARTICIPACIÓN COMO MAESTRA ASISTENTE.

Durante este proceso simultáneamente pude participar como “maestra asistente” dentro de los procesos de formación de los niveles Baby Ballet y Transición, aquí pude observar un poco el manejo de la organización de las niñas y sus metodologías de enseñanza. En el nivel Baby Ballet, se encuentran niñas entre 3 y 4 años de edad, recibiendo una hora de clase semanal, allí inician con un proceso de reconocimiento corporal y exploración del movimiento, utilizando diferentes elementos como varitas y pañuelos para trabajar movimientos de brazos o aros para bailar dentro y fuera de ellos, saltar adelante, atrás y a los laterales o para crear circuitos de movimiento que involucran desplazamientos horizontales, verticales y diagonales, utilizando saltos y coordinación de brazos y piernas, durante el desarrollo de la clase estos ejercicios se complementan involucrando diferentes imaginarios como: “ aplicar el pegante mágico” para unir las piernas y pies, “lápiz” al hacer punta con los pies o “borrador” para referirse a poner los pies en flex, “caminar en tacones” para caminar en puntitas o relevé y “sapito”, “conejo”, “ caballo” y “estrella” para nombrar algunos saltos.

Circuitos de movimientos trabajados en el nivel Baby Ballet.
(Imagen tomada del diario de campo, p.11)



Lápiz.	Punta.
	
Borrador.	Flex.
	
Tacones.	<i>Relevé.</i>
	

En el nivel Transición, que hace parte del nivel básico de formación que maneja la Escuela de Ballet Ballarte, se encuentran niñas de 7 años de edad, quienes reciben dos horas de clase semanales. En este nivel se inicia un proceso de aprendizaje corporal un poco más riguroso y no tan lúdico pero manteniendo el uso de imaginarios durante la explicación de los ejercicios o estructuras corporales que deben comprender. Allí se realizan ejercicios de piso, que trabajan la alineación y elongación corporal, combinaciones que involucran coordinación sencilla de movimientos de pies y cabeza, ejercicios de exploración de cambios de peso al realizar movimientos en piernas, ejercicios que involucran desplazamientos, ubicación espacial y

coordinación de brazos y pies, trabajando durante toda la clase en la apropiación de la correcta postura del cuerpo.

En este nivel las niñas pueden participar del montaje de fin de año, el grupo de transición fue unido con uno de los grupos de Pre Ballet y les correspondía interpretar a los “libros” como cuerpo de baile; aquí se trabajaban combinaciones de movimiento sencillas que involucraban coordinación de brazos y piernas, cambios de frente, trabajo de planimetrías, como líneas horizontales y verticales, círculos y diagonales y elementos coreográficos como el canon, donde se manejaron conteos numéricos definidos para cada uno de los pasos, lo que contribuyó con el aprendizaje de la coreografía y la sincronía grupal, permitiéndoles bailar solas en el escenario sin la guía de las maestras.

Durante este proceso coreográfico se trabajaron dinámicas por medio de instrucciones, que permitían mantener la energía y disposición del grupo motivando a las niñas a ensayar, mejorar su trabajo corporal y expresivo y trabajar en equipo, reconociendo a aquella que interpretara el mejor libro, quien tuviera la mejor postura, la mejor disposición corporal o a quien recordara cada uno de los conteos y detalles coreográficos.

ANÁLISIS

En esta etapa de acompañamiento como maestra asistente y cumpliendo con otro de los objetivos aquí planteados, esta oportunidad me permitió interactuar con las maestras y estudiantes en las diferentes dinámicas trabajadas en estos niveles de formación, conociendo los procesos metodológicos enfocados en la enseñanza de la danza clásica, implementados con las niñas que ingresan a estos niveles.

En estos primeros procesos de acercamiento a la danza, es muy poco el lenguaje técnico con el que se habla o se enseña en esas etapas de formación ya que el iniciar trabajando con conceptos de la danza clásica como “*plié*”, “*relevé*” o “*sauté*” puede tornarse un poco complejo de aprender y como adicional para las niñas no tiene ningún significado contextual, es decir, que “Cuando no existen conocimientos previos relevantes para relacionar con los nuevos se produce lo que Ausubel denomina aprendizaje mecánico. Este aprendizaje es almacenado arbitrariamente, sin poder interactuar con ningún otro” (Muñoz, 2014, p. 25)

Entonces durante estos procesos de formación, en las diferentes etapas de la niñez un elemento común de trabajo es el uso de imaginarios como los anteriormente nombrados o los planteamientos de los ejercicios como juegos, lo que les permite explorar su expresión, desarrollar elementos como confianza y seguridad e incorporar conjuntamente elementos técnicos de la danza al cuerpo. El uso de estos imaginarios permite a las niñas establecer relaciones de su formación corporal en danza junto con elementos de su cotidianidad o que ya han aprendido dentro de otro contexto, creando un puente de conocimiento entre un referente que ya reconocen con los conceptos o corporalidades aprendidas en la clase, haciendo de este tipo de conexiones experiencias positivas de formación.

Es decir, se trabajan procesos de aprendizaje significativo que se visibilizan “cuando el alumno es capaz de incorporar un nuevo conocimiento a su estructura cognitiva, relacionándolo con los ya adquiridos. De esta manera, el saber así obtenido es guardado en la memoria a largo plazo.” (Muñoz, 2014, p. 24). Entonces se crea un espacio lúdico de formación, en donde se desarrollan procesos que motivan el aprendizaje estimulando habilidades de percepción, conciencia y expresión corporal. Generando una buena experiencia para la niña que le permitirá incrementar su nivel cognitivo y se reflejará en el desarrollo y apropiación del trabajo

de sus habilidades corporales, expresivas y de interacción con su entorno y quienes lo conforman. Adicionalmente estos procesos de aprendizaje permiten estructurar bases sólidas de conocimiento de los elementos básicos que se trabajan en la formación en danza clásica como la alineación y elongación corporal, lo que permite a futuro facilitar la incorporación de elementos técnicos de mayor complejidad.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

- Realizar esta pasantía en una escuela de Ballet ubicada en nuestra ciudad permite potenciar la danza a nivel profesional en nuestro contexto estableciendo canales de comunicación entre diferentes espacios de formación como la Universidad y la escuela privada. Además permite dar a conocer ante diferentes espacios que trabajan entorno a la danza, algunos de los procesos académicos realizados desde el ámbito universitario, abriendo puertas en el campo laboral y contribuyendo con el posicionamiento de la danza como campo de estudio y desarrollo profesional en nuestra ciudad y país.
- Los procesos de formación que trabajan el cuerpo a pesar de que se encuentren enmarcados dentro de unos parámetros o reglas de la disciplina que se practique, deben estudiarse de forma individual para apropiarse las diferentes dinámicas de movimiento en este caso de la danza clásica, de acuerdo a las necesidades y habilidades corporales personales, reconociendo en la búsqueda del aprendizaje homogéneo la diferencia del ser, estar y darse a conocer desde el aula de aprendizaje.
- Enseñar o acompañar los procesos de formación en danza permite complementar nuestros procesos de aprendizaje, ya que conocer y observar conjuntamente las metodologías de enseñanza nos da la posibilidad de comprender desde otra perspectiva elementos y dinámicas del trabajo del cuerpo que aún estamos estudiando, además de generar cuestionamientos que contribuirán en ese proceso de estudio.
- Una recomendación importante para llevar a cabo el proceso, es iniciar los trámites para realizar la pasantía como modalidad de proyecto de grado con un semestre de anterioridad, para culminar los trámites e iniciar la pasantía a tiempo.

GLOSARIO

Arabesque: “En el ballet es una posición del cuerpo, de perfil, apoyada sobre una pierna, que puede ser estirada o en *demi-plié*, con la otra pierna extendida detrás y en ángulo recto a ella, y los brazos sostenidos en varias posiciones armoniosas creando una línea lo más larga posible desde la punta de los dedos de las manos hasta los dedos de los pies. Los hombros deben mantenerse en forma cuadrada a la línea de dirección. Las formas de arabesque son variadas al infinito. El método *Cecchetti* utiliza cinco arabesque principales; La Escuela de Rusia (Vaganova), cuatro; Y la Escuela Francesa, dos. Los *arabesque* se utilizan generalmente para concluir una frase de pasos, tanto en los movimientos lentos del *adagio* como en los movimientos del *allégre*.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p.2)

Battement fondu: “Este es un ejercicio en el que la pierna de apoyo se flexiona lentamente en fondu con el pie de trabajo en punta en el tobillo. A medida que la pierna de apoyo se estira, la pierna de trabajo se despliega y se extiende en punta sobre el piso o en el aire. El movimiento se realiza *devant, derrière* y a la *seconde*.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p. 17)

Battement frappé: “*Battement* golpeado. Un ejercicio en el que el bailarín extiende con fuerza la pierna de trabajo de una posición *de cou-de-pied* adelante, al lado o atrás. Este ejercicio fortalece los dedos de los pies y los empeines y desarrolla el poder de elevación. Es la base del paso *allégre*, el *jeté*.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p18)

Battement jeté: Es un lanzamiento, parte de un tendu arrastrado por el piso, al estar en la media punta se realiza un impulso para “lanzar”.

Battement jeté piqué: Es un movimiento el cual la yema de los dedos golpean con acento el piso desde un *jeté*, bajando al *tendu* y regresando al *jeté*. Es un movimiento que aporta a la pierna de trabajo agilidad y ligereza, fuerza al pie y mejora el *en dehors*. Se puede combinar con pasos como el *cloché* y el *rond de jambe*.

Battement tendu: “*Battement* estirado. Un *battement tendu* es la parte inicial y la parte final de un *grand battement* y es un ejercicio para forzar el empeine hacia afuera. El pie de trabajo se desliza desde la primera o quinta posición a la segunda o cuarta posición sin levantar el dedo del pie del suelo. Ambas rodillas deben mantenerse rectas. Cuando el pie alcanza la posición de punta en *tendu*, entonces vuelve a la primera o quinta posición. Los *Battements tendus* también se puede hacer con un *demi-plié* en la primera o quinta posición. Deben practicarse *en croix*.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p.21)

Cambré: “Arqueado. El cuerpo se dobla desde la cintura, hacia atrás o hacia los lados, la cabeza sigue movimiento del cuerpo” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p.28)

Cou de pied: “En el "Cuello" del pie. El pie de trabajo se coloca en la parte de la pierna entre la base de la pantorrilla y el comienzo del tobillo.” (Tomado y traducido del diccionario virtual del American Ballet Theatre)

Croix, en: “En forma de cruz. Indica que un ejercicio debe ser ejecutado a la cuarta posición delante, a la segunda posición y a la cuarta posición atrás, o viceversa. Como, por ejemplo, los *battements tendus en croix*.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p.36)

Dedans, en: “En pasos y ejercicios el término *en dedans* indica que la pierna, en una posición *à terre* o *en l'air*, se mueve en una dirección circular, en sentido contrario a las manecillas del reloj de atrás hacia delante. Como, por ejemplo, en *rond de jambe à terre en*

dedans. En piruetas el término indica que una pirueta se hace hacia adentro de la pierna de apoyo.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p. 37)

Dehors, en: “En los pasos y ejercicios el término en dehors indica que la pierna, en una posición *à terre o en l'air*, se mueve en una dirección circular, en el sentido de las agujas del reloj. Como, por ejemplo, en *rond de jambe à terre en dehors*. En piruetas el término indica que una pirueta se hace hacia fuera de la pierna de trabajo.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p38)

Derrière: “Detrás de la espalda. Este término puede referirse a un movimiento, paso o colocación de una extremidad en la parte posterior del cuerpo.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p.39)

Devant: “Al frente. Este término puede referirse a un paso, movimiento o la colocación de una extremidad delante del cuerpo.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p.40)

Passé par terre: “Paso por el suelo. Se trata de un movimiento auxiliar en el que el pie de la pierna de trabajo se pasa desde la postura punta tendu en cuarto *devant* a la posición punta *tendu* en cuarto *derrière*, o viceversa.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p. 81)

Plié: Doblado. Doblar la rodilla o las rodillas. Este es un ejercicio para hacer las articulaciones y los músculos blandos y flexibles, los tendones flexibles y elásticos, y para desarrollar un sentido del equilibrio. Hay dos pliés principales: *grand plié* o flexión completa de las rodillas (las rodillas deben estar dobladas hasta que los muslos estén horizontales) y *demi-plié* o media flexión de las rodillas. Los pliés se hacen en la barra y en el centro en las cinco posiciones de los pies.” (Tomado y traducido de Grant, 1982, p.88)

Relevé: Elevado. Un levantamiento del cuerpo sobre las puntas o media puntas, punta o media punta. Hay dos formas hacer de *relevé*. En la Escuela Francesa, el relevé se realiza con un ascenso suave y continuo, mientras que el método Cecchetti y la Escuela Rusa utilizan un pequeño rebote. El *relevé* se puede hacer en la primera, segunda, cuarta o quinta posición, en *attitude*, en *arabesque*, *devant*, *derrière*, *en tournant*, *passé en avant*, *passé en arrière* y así sucesivamente. (Tomado y traducido de Grant, 1982, p. 94)

Rond de jambe: Ronda de la pierna, es decir, un movimiento circular de la pierna. El *rond de jambe* se utiliza como un ejercicio en la barra, en el centro y en el adagio, y se hace *à terre* o *en l'air*. Cuando se utiliza como un paso, el *rond de jambe* se hace en el aire y puede ser en *sauté* o *relevé*. Todos se realizan en sentido de las manecillas del reloj (*en dehors*) y en sentido contrario a las manecillas del reloj (*en dedans*). (Tomado y traducido de Grant, 1982, p.99).

Sous-sus: Es un *relevé* en la quinta posición realizada en el lugar o viajando hacia delante, hacia atrás o hacia un lado. El bailarín sube sobre las puntas o media punta, dibujando los pies y las piernas firmemente juntos. (Tomado y traducido de Grant, 1982, p.113)

Soutenu: Su significado es “sostenido”, es un giro sencillo realizado con las piernas en posición de *soussus*, puede realizarse *en dehors* y *en dedans*, es un paso que desarrolla el *spot*.

Temps rond de jambe: Es un ejercicio que “se ejecuta como preparación para el *rond de jambe en l'air*” (Tomado y traducido de Bazarova & Mey, p. 86)

REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- Muñoz A. (2014). Cuerpos amaestrados vs cuerpos inteligente. Buenos Aires, Argentina. Balletin Dance.
- Pedraza G. Z. (1999). En cuerpo y alma: visiones del progreso y la felicidad. Colombia. Universidad de los Andes.
- Grant G. (1982). Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet. (Manual Técnico y Diccionario de Ballet Clásico). United States. Dover publications, Inc.
- Bazarova N. & Mey V. (1987) Alphabet of Classical dance. (Alfabeto de la danza clásica). Dance Books Ltd.

VIRTUALES.

- Mora, A. S. (2008). Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica.
- American Ballet Theatre. (s.f.) Ballet Dictionary. Consultado por última vez en: <http://www.abt.org/education/dictionary/>

ANEXOS

ANEXO1

1. Reporte y certificado de la pasantía emitido por Ballarte Escuela de Ballet.



BALLARTE ESCUELA DE BALLETS S.A.S.
NIT: 800.232.221-9

CERTIFICA

Que la señorita CAMILA ALEXANDRA FELACIO DÍAZ identificada con Cédula de Ciudadanía No.1013645655 de Bogotá, cumplió con su proceso de pasantía durante el periodo académico 2.016-3 del 1 de Agosto al 20 de diciembre, cumpliendo con los acuerdos establecidos previamente entre las instituciones, tales como:

- Asistir cumplida y puntualmente a las clases del nivel acordado, en el horario habitual.
- Hacer parte del elenco en la temporada 2.016, haciéndose cargo de los costos de vestuario y demás implementos necesarios para la temporada
- Acompañar en calidad de maestro suplente a uno de los niveles de Ballarte, según acuerdo entre las dos partes. Superando así un proceso de más de 384 horas de trabajo en la institución.

La presente se expide a los veintisiete días (27) del mes de marzo de 2.017.

Atentamente,


MÓNICA MARÍA PACHECO SANTANA
Dirección Artística


ROSA H. SANTANA
Dirección General

Pasiónpor
Escuela de Ballet

571 6205217 571 2138963 info@ballarte.com www.ballarte.com Carrera 15A No 122-60



Bogotá, D.C., Marzo 27 de 2.017

Señores

PROYECTO CURRICULAR ARTE DANZARIO
Facultad de Artes ASAB
UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS
Bogotá, D.C.

ASUNTO: REPORTE PASANTÍA SEÑORITA
CAMILA ALEXANDRA FELACIO DIAZ

Con relación al asunto en referencia me permito presentar el reporte de la pasantía realizada en nuestra institución según Acuerdo de Voluntades firmado el 29 de agosto de 2.016, como sigue:

- Camila ha demostrado ser una artista comprometida y esforzada. Asistió cumplidamente a todas las clases, ensayos y asistencias estipuladas en nuestro acuerdo.
- Durante los meses de la pasantía Camila demostró ser una estudiante respetuosa, colaboradora y pro activa en clase. Su interés por mejorar cada día ha sido siempre evidente.
- Aunque el tiempo fue corto, Camila tuvo progresos significativos en la postura corporal, coordinación, desarrollo del salto y una conciencia corporal ampliada.
- Aunque los personajes interpretados en la temporada 2016 con Ballarte requirieron de su parte mucho trabajo técnico y artístico demostró siempre un genuino interés por lograr cada uno de los objetivos, logrando un excelente desempeño escénico.

CONCLUSIÓN:

Camila es una bailarina con gran receptividad. Tiene un alto nivel de escucha y trabaja con entusiasmo y buena actitud en cada clase. Su nivel de compromiso y seriedad inclusive me llevaron a tenerla en cuenta como una excelente candidata a maestra de nuestra institución y a partir de Enero del año en curso se encuentra vinculada formalmente al equipo de maestros. Como interprete Camila ha progresado significativamente, pero todavía hay un camino largo por recorrer. Con trabajo, buena dirección y compromiso podrá cada día ir dando pasos hacia el dominio de la técnica en puntas y el desarrollo de la expresividad en escena.

Pasiónpor
la danza



571 6205217
571 2138963



info@ballarte.com



www.ballarte.com



Carrera 15A No 122-60



RECOMENDACIONES:

Siendo el ballet clásico una disciplina con ciertas exigencias físicas, es de vital importancia que Camila continúe realizando rutinas que el permitan mejorar su rotación, elasticidad y empeine. El progreso en estas áreas físicas le ayudarán en gran manera al desarrollo técnico.

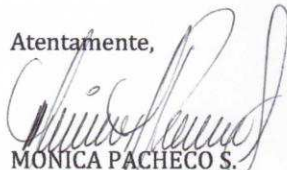
De igual manera debe insistir en la exploración de la línea interpretativa como bailarina clásica que le permitirá en forma natural hacer uso del gesto para comunicar una verdad.

VALORACION CUALITATIVA: 95/100

De esta forma damos cumplimiento final a lo establecido por las dos partes según Acuerdo de Voluntades.

Sin otro particular, me suscribo,

Atentamente,



MONICA PACHECO S.
Dirección Artística

Pasiónpor



571 6205217
571 2138963



info@ballarte.com



www.ballarte.com



Carrera 15A No 122-60