Entrevista a intérprete de Lapsus

Sebastián Paredes

1. Plataformas y arquitecturas inclinadas:

¿Qué resultados obtuvieron los intérpretes en términos físicos y técnicos al trabajar sobre superficies inclinadas?, ¿Qué estrategias o ejercicios fueron más efectivos para la adaptación corporal en estas plataformas?, ¿Se cumplieron las expectativas iniciales?

> Bueno... qué resultados físicos y técnicos sobre superficies inclinadas. Para mí fue todo un reto y siento que en resultado físico y técnico sobre mi cuerpo fue encontrar como herramientas para ajustar el abdomen para realmente estar ahí activando esta esta zona para que me permitiera realmente estar en la disposición corporal en la que nos disponía la superficie inclinada, debido a que uno sentía la gravedad en la que el cuerpo estaba entonces, uno de cierta manera se encontraba en desequilibrio constante al estar habitando esta superficie. Entonces para mí, fue físicamente y técnicamente un reto tener que encontrar estos lugares de activación abdominal y sobre todo también consciencia de la alineación de como secuencialmente los tobillos están debajo de las rodillas, las rodillas de cadera, la cadera debajo de mis hombros y así. Como que, realmente ser consciente de cómo está la estructura de mi cuerpo dispuesta en esta superficie, atendiendo tal vez, a otro plano que se está formando [...] o bueno es un plano nuevo a 90° pero rotado. rotado entonces eso disponía otra corporeidad.

2. Juegos de perspectiva a través de la cámara:

¿Cómo afectaron las estrategias de grabación y composición visual la percepción del movimiento?, ¿Qué efectos visuales se lograron con la manipulación de la cámara?, ¿Cómo se integraron la danza y el lenguaje audiovisual?

> La percepción del movimiento, siendo que lo hacía pensar a uno era en un como en un 360°. Uno se empezaba a imaginar ya la cámara como ese otro cuerpo, entonces también el de... del cómo ejecuto, cómo ejecuto yo mi movimiento, teniendo presente que la cámara está ahí, sin que mi atención se dirija ella, entonces solamente con el movimiento siento que había una pregunta por el cómo se empieza a componer a esos 360° descolocando en mí la presencia de la cámara, pero teniendo presente, que está para eh pues otra otra forma de habitar el movimiento. No sé si me hice a entender.

¿Qué efectos visuales se lograron con la manipulación de la cámara?

> Digamos yo no respondería a eso porque siento que eso es más de la parte de del chico que te colaboró con la cámara para que como que pueda observar qué efectos se lograron. Se empezaron a obtener, pero igual yo iba percibiendo que se podía jugar

como desde las perspectivas, desde el lugar en el que se grababa. Entonces eso enfocaba a que el ojo pues la hora del video como que el ojo se indujese desde una manera.

¿Cómo se integraron la danza y el lenguaje audiovisual?

Siento que fue una cosa como de entender que son dos cuerpos que están presentes en un mismo espacio, que no estoy siendo grabado, sino que la cámara me acompaña.

3. Guion dramatúrgico-coreográfico:

¿Qué impacto tuvo la recopilación de relatos personales en la construcción dramatúrgica?

Siento que toda la primera parte de la construcción que tuvimos en Lapsus, Cuerpos en Gravedad, fue desde este lugar de trabajo de mesa y diálogo, que luego como que yo no entendiendo mucho al principio para dónde iba a ir todo esto. Sin embargo, cuando empezó a hacerse el trabajo de composición, empezaban a aparecer, claro, unas preguntas por la forma en la que yo habito mi lugar de enunciación desde este lugar en el que me enuncié en un principio en el trabajo de mesa, como yo lo habito y lo empiezo a interiorizar para la ejecución del movimiento.

¿Cómo se transformaron estos relatos en material coreográfico?

Siento que ahí empezaban a surgir preguntas por ese cómo. Entonces, empezamos a jugar desde los lugares de componer literal y abstractamente, rutinas, desarrollar cualidades de acuerdo con las personalidades o características del personaje. Entonces, eso ya nos detonaba. Si es que era... Si el personaje era rudo, entonces ya es un movimiento tal vez fuerte, tal vez en estacato, como que atiende a unas cualidades físicas. Si el personaje, no sé, tal vez es joven, entonces, ¿de qué manera en movimiento eso se puede evidenciar? como que empezamos a jugar por la exploración desde las cualidades.

¿Qué decisiones dramatúrgicas fueron clave en la narrativa de la videodanza?

Siento que fue clave construir una historia, por decirlo así, entre comillas, grandes. Construir una historia. En este sentido, como que la decisión de esa dramaturgia se dio por diferentes lugares que atravesaban el guion, por denominarlo así, que es el lugar en el que se estaban anunciando cada uno de los personajes. Y eso empezaba a ver las maneras en las que se podían tejer historias individuales de cada personaje para la composición de una historia completa, de una historia que atienda a una necesidad de un hilo narrativo.

4. Crisis de la deformación gravitatoria:

¿Cómo se exploraron las intenciones interpretativas dentro de la obra?

Yo creería que en principio lo que nos ayudó a detonar estas intenciones o a traerlas como más cercanas al personaje era el desarrollo de unos laboratorios en el que había unas preguntas puntuales. Digamos, en uno de ellos recuerdo que fue escribir una carta hacia mí del pasado sobre el momento en el que me sentí quebrado. Entonces, como que eso también ya dispone de una manera al cuerpo, genera una intención también en movimiento. Y recordar esas cosas y componer desde ese lugar empieza a despertar explícitamente o implícitamente el desarrollo de una intención y de interpretar en cuanto a movimiento y gesto, presencia, lo que tú quieres que narrativamente se construya.

¿Qué recursos fueron más efectivos para que los intérpretes habitaran los estados emocionales requeridos?

Aquí es un poco lo que ya decía antes. Empezaron a aparecer laboratorios en los que nos acercábamos nos acercábamos al movimiento, desde imaginarnos, no sé, tal vez cómo bailaba antes de atender a ciertos lenguajes técnicos, como que uno acercarse de este lugar más sensible, más propio, como más cercano a uno. Entonces, siento que eso fue lo que realmente le permitía que uno habitara estados emocionales, que eran situaciones que eran propias.

No nos estábamos inventando algo. Eran situaciones propias para el desarrollo de una intención, para el desarrollo de una emoción, para el llegar a un estado. Entonces, eran desde las propias sensaciones, historias, recuerdos, que luego esto se llevaba a la construcción de la narrativa que ya decía.

¿Cómo influyó la crisis emocional en la transformación del movimiento y la percepción de la gravedad?

Yo siento que una crisis emocional es como una caída. Entonces, ahí ya empieza a haber una relación directa entre una y la otra, entre la gravedad y la crisis emocional. Son puntos de quiebre, son puntos de caída, son desequilibrios emocionales, desequilibrios de cómo se está desarrollando la vida. Entonces, eso atiende a que tal vez uno empiece a ver otras formas de disponerse, si es que es una crisis emocional, entonces otra forma de disponerse emocionalmente, físicamente para seguir, al igual que la gravedad, si tú estás en un plano inclinado, si tú estás de cabeza, eso te hace sí o sí buscar las maneras de estar ahí, como que ver las otras formas en las que tú puedes sostenerte. Entonces, siento que ese es el lugar o la dirección en la que estas dos se juntan, y es desde el lugar en el que uno tiene que darle intención o atención a algo para no dejarse caer, o si es que se cae, de qué manera está la recuperación.