

Hacia Un Teatro Físico Desde La Danza Contemporánea
Metodología De Entrenamiento Actoral Dirigido A Bailarines De Danza Contemporánea

Fausto Leonardo Báez Porras

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes (ASAB) - Artes Escénicas

Tutor Edwin Vargas

Bogotá, Colombia

04 de Abril de 2023

Hacia Un Teatro Físico Desde La Danza Contemporánea
Metodología De Entrenamiento Actoral Dirigido A Bailarines De Danza Contemporánea

Fausto Leonardo Báez Porras

Tutor: Edwin Vargas

Trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Artes Escénicas con énfasis en
Actuación

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Bogotá, 2023

Agradecimientos

Quisiera empezar agradeciendo al maestro Edwin Vargas, mi eterno maestro, por abrirme la posibilidad de conocer la danza desde adentro, y permitirme entrenar en los espacios académicos dirigidos a bailarines a pesar de no tener los recursos necesarios; gracias por tener la firme convicción de que un actor tiene el material necesario para ser bailarín y gracias también por creer en este proyecto que, más allá de ser un trabajo escrito académico es un proyecto de vida. Infinitas gracias a Lina Aixa García Carranza por su constante apoyo, sus palabras de aliento, su confianza en mí y en este trabajo, por su acompañamiento, sus consejos y su guía metodológica en la construcción de este entrenamiento; gracias porque desde su visión como bailarina y su interés por la interpretación logramos complementar este trabajo, brindándome la base de toda la propuesta. Agradezco a la agrupación Soma Danza, Corpus Novum y Departamento Coreográfico por permitirme experimentar con ellos en esos laboratorios de movimiento, aún sin tener la experiencia suficiente; gracias por la confianza depositada en este proyecto recién nacido. Gracias a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD) de Bogotá, porque ha financiado la ejecución de este proyecto en sus últimas dos etapas. A Juanita Agudelo Triana, una mención especial, pues fue mi asesora personal en el área de Estructuración de Proyecto y Normas APA, además, fue ese empujón final para concluir con este trabajo, gracias por su apoyo incondicional y su voz de aliento en los momentos más difíciles. Por último, agradezco a mis padres, quienes siguen trabajando incansablemente por un mejor futuro, todos mis logros son por y para ellos. Gracias a mi hermano y mis hermanas porque siempre han estado presentes y dispuestos a ayudarme sin importar qué. Gracias a familiares y amigos que han estado a mi lado con una sonrisa, una palabra de aliento, una mano de apoyo, sin ustedes nada de esto sería posible. GRACIAS.

Resumen

El presente trabajo de grado propone un entrenamiento actoral dirigido a bailarines de danza contemporánea, y contiene la experimentación teórico-práctica realizada en tres comunidades de bailarines distintas: Soma Danza, Corpus Novum y Departamento Coreográfico, a través de una base argumentativa soportada principalmente en los planteamientos hechos por Konstantín Stanislavski y Jerzy Grotowski sobre la *interpretación*. El eje central de la propuesta gira en torno al concepto de *intención*, explorado por medio de herramientas tales como *la sensación, la situación, el objetivo o propósito y la acción escénica*.

Abstract

This degree work proposes an acting training aimed at contemporary dance dancers, and contains the theoretical and practical experimentation carried out in three different communities of dancers: Soma Danza, Corpus Novum and Departamento Coreográfico, through an argumentative base supported by the approaches made by Konstantin Stanislavski and Jerzy Grotowski on interpretation. The central axis of the proposal revolves around the concept of intention, explored through tools such as sensation, situation, objective or purpose and stage action.

Palabras clave: Interpretación, danza contemporánea, intención, entrenamiento, acción

Introducción

El presente trabajo de grado surge de la inquietud por el trabajo físico a partir de un interés particular por el movimiento. La proyección profesional está dirigida a la construcción de una metodología que sirva para la investigación, el entrenamiento y la posterior aplicación en la creación de un teatro físico abordado desde la danza contemporánea. Con ese objetivo en mente, se toma como punto de partida el trabajo directo con los bailarines de danza contemporánea, y se

propone un entrenamiento actoral dirigido a ellos, centrando la atención investigativa en fortalecer la interpretación para la danza contemporánea con base en conceptos propios del entrenamiento actoral, derivados de la teoría teatral.

Ya que los saberes en torno a la acción escénica, no son estrictamente racionales, sino que son saberes sensitivos y cinéticos; los cuales se apropian solo y exclusivamente en la práctica, mediante el proceso etológico de ensayo-error, se construyó una ruta metodológica que propició un espacio práctico de experimentación para el estudio a partir de la mayéutica de los contenidos actorales al servicio de los bailarines.

El diálogo que proporciona el desarrollo de la praxis es en últimas el que genera los procesos de aprendizaje, y los resultados que el mismo arroja, son los que se utilizan para concretar la propuesta técnica a emplear. Por eso, el punto de partida del presente trabajo de grado fue la experimentación práctica del planteamiento aquí consignado.

Luego, por medio de una conceptualización teórica, se le dió una base argumentativa al trabajo práctico, destacando los conceptos de *sensación*, *propósito* u *objetivo*, *acción*, *situación*, *impulsos* e *intenciones*, que plantea tanto Stanislavski como Grotowski en sus postulados.

Por último se creó, alrededor de estos conceptos y esta experiencia, una forma para trabajar la interpretación en los bailarines; fue puesto a prueba y aplicado en tres poblaciones de bailarines con experiencias y trayectorias distintas. La primer agrupación fue Soma Danza, constituida por un grupo de bailarines emergentes próximos a graduarse de la Facultad de Artes ASAB, y fue ejecutada durante el segundo periodo del año 2020; la segunda agrupación fue Corpus Novus, constituida por estudiantes de cuarto, quinto y sexto semestre del Proyecto Curricular de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB, y fue ejecutada durante el segundo periodo del año 2021; finalmente, la tercera agrupación con la que se puso a prueba el

entrenamiento propuesto fue Departamento Coreográfico, compañía de mediana trayectoria en la cual sus integrantes son bailarines profesionales egresados de la Facultad de Artes ASAB, y se ejecutó durante el segundo periodo del año 2022. Cabe señalar que la propuesta planteada contiene un diseño metodológico que cada vez se cualifica y transforma, dependiendo del contexto específico donde se aplica.

Justificación

El contexto en el que surge la propuesta investigativa aquí abordada es el académico, específicamente al cursar la carrera profesional de Artes Escénicas en la Facultad de Artes ASAB. La estructura metodológica del pensum tanto del proyecto curricular de Artes Escénicas como el de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB, tiene un enfoque evidentemente marcado y atravesado por una visión clásica occidental. En el caso del entrenamiento actoral, la división de los materiales se enmarcan en el estudio de la expresión corporal, la expresión vocal (Voz hablada y voz cantada) y la música, mediados por un texto dramático, tal y como se concebía en el siglo XIX y XX en Europa. Mientras que en el caso del entrenamiento para bailarines, su enfoque está orientado principalmente por la danza clásica y la danza moderna de Graham y Limón, en pro de ampliar las destrezas físicas de sus estudiantes, ambas visiones desarrolladas también durante el siglo XIX y XX en occidente. Esto condiciona que los estudiantes de actuación pierdan la posibilidad de explorar el cuerpo de otras maneras, y que los estudiantes de danza dediquen una gran porción de su tiempo a fortalecer sus destrezas físicas de ejecución motriz, dejando poco espacio para el desarrollo de sus saberes interpretativos.

Al tener la posibilidad de primera mano de estudiar ambas disciplinas desde dentro, se pudo evidenciar que había puntos de convergencia en los que una podía complementar a la otra y viceversa, puesto que la danza contemporánea puede fortalecer el entrenamiento físico de los

actores y actrices, además de potenciar las narrativas de una obra teatral por medio de la construcción de convenciones semióticas; mientras que el teatro puede potenciar las narrativas en las creaciones de danza y la interpretación de bailarinas y bailarines, sin que se pierda el sentido propio de la destreza física, sino que por el contrario se vea reflejado en su ejecución.

Teniendo como referentes los trabajos realizados por compañías tales como DV8 y Pepping Tom en donde sus integrantes son bailarines, o como La Compagnie Du Hanne-ton encabezada por James Thierrée que, aunque sus propuestas se centran en el teatro de objeto, integra diferentes disciplinas como la danza para complementar sus narrativas siempre oníricas y surreales, dando un atisbo de lo que es el teatro físico desde una perspectiva danzada; esto hace pensar que es posible generar alternativas en una ciudad como Bogotá para plantear un Teatro físico desde la danza contemporánea.

El caso de DV8 es digno de admirar, puesto que incorpora dentro de sus propuestas escénicas, la emisión de texto dentro de sus complejas y arriesgadas estructuras coreográficas, lo que elimina todo límite que puede existir entre ambas disciplinas, marcado principalmente por el texto dramático, el cual es el factor que determina la diferencia que hay entre estas disciplinas y que está presente en el imaginario colectivo cuando se habla de teatro y danza.

Sin embargo, se entiende que un trabajo de tal magnitud requiere de un tiempo mucho más amplio y un estudio de mayor profundidad. Es por eso que el punto de partida de este trabajo en específico es integrar dentro de la danza contemporánea un entrenamiento que permita reforzar las habilidades interpretativas en los y las bailarinas de danza contemporánea, ante la inminente necesidad de incorporar este componente en el entrenamiento de la danza, ya que la danza contemporánea carece de un entrenamiento interpretativo diseñado específicamente para bailarines, entendiendo las maneras y las formas que existen dentro de esta disciplina.

Marco teórico

La interpretación desde la perspectiva de la danza

El siglo XX estuvo marcado por una serie de acontecimientos geopolíticos, económicos y sociales que cambiaron radicalmente el curso de la humanidad, lo que repercutió directamente en la forma en que se concebía el cuerpo y condujo a un redescubrimiento casi absoluto de éste en las artes escénicas.

Varios autores han encontrado cierta esta información, y aseguran que el cuerpo se concibe por primera vez como un objeto donde la subjetividad, los deseos o la vulnerabilidad, entre otros atributos, permiten la comunicación con el otro; y es que precisamente, fueron los autores escénicos del siglo XX los que se plantearon por primera vez que además del texto, los recursos técnicos, los lenguajes escénicos, también existe el cuerpo y se puede emplear para la construcción de sentidos en la escena (Godínez, 2014). Esto se debe a que la cultura, desde finales del siglo, comenzó a hacerse eco de una rebelión que crearía las vanguardias artísticas que empezaron a apartarse de la ideología romántica para crear nuevas formas de expresión (Guerra, 2003; Godínez, 2014), lo que provocó que en la danza se empezaran a investigar otras formas técnicas de moverse que no fuera únicamente el clásico canon del ballet, partiendo de la oposición al academicismo y su severo entrenamiento (Escudero, 2013; Guerra, 2003; Godínez, 2014). Esto permitió que se abriera la posibilidad de investigar el movimiento desde diferentes puntos de vista; que se creara un interés por todo lo que se salga de la forma rígida y acartonada o convencional, revisando el contexto que la rodea y proyectándose a su futuro desde su presente inmediato (Guerra, 2003; Escudero, 2013; Godínez, 2014).

A pesar de todo esto, la danza está enfocada únicamente en romper con todos los cánones heredados de la danza rígida y clásica; Señala Guerra (2003) que la danza se devuelve a sus

raíces, aparentemente en un proceso de retroceso que le permitirá tomar impulso y obtener hallazgos impensables. De este modo, indica que surge una compulsión hacia el suelo, eje de una realidad inmediata, todo lo opuesto al carácter etéreo de la danza clásica; además, sugiere que está caracterizada principalmente por ser una danza explosiva dramáticamente, que se baila con los pies desnudos, sacando a los y las bailarines de los incómodos corsés y las puntas; y ya que la danza se encuentra en una constante experimentación, indaga no sólo en la tradición dancística, sino también en otras artes como en el estilo abstracto de las plásticas, lo que lleva a descomponer el cuerpo y el movimiento y buscar nuevas angularidades y diferentes relaciones con el espacio. En resumen, la danza estaba tan ocupada en encontrar una forma de moverse completamente diferente al ballet, que deja de lado por mucho tiempo, el estudio de la interpretación, o de lo que se supone debe transmitir la danza, puesto que necesita deconstruirse primero para, sobre las ruinas, empezar a crear dentro de las nuevas dinámicas que se estaban forjando.

Claro, no hay que desmeritar los hallazgos que estaban apareciendo en la danza en términos de cuerpo y movimiento relacionados a la interpretación puesto que, si bien su enfoque no estaba centrado principalmente en ese lugar, indirectamente se estaban desarrollando ciertos estudios primitivos sobre este tema. Hay que tener presente que, tal y como lo indica Guerra (2003), durante el duro academicismo imperado por el ballet hubo una desconexión entre *mente-emoción, razón-sentimiento* y la danza se seguía concibiendo como un hecho meramente técnico racional y estético que ni siquiera el sentimentalismo del romanticismo pudo liberar. Esto cohibía cualquier posibilidad de llevar el estudio de la interpretación a otro lugar que no fuera el de la forma etérea y estilizada.

No obstante, no fue sino hasta que, heredera del Music Hall, los Vaudevilles y los cafés cantantes europeos, naciera el musical de Broadway, donde empiezan a vislumbrarse vagos visos de interés en el estudio de la interpretación de los bailarines, ya que los artistas escénicos deberán saber actuar, bailar y cantar, lo que compone al artista integral que es formado en estas tres disciplinas artísticas en función del hecho escénico. El problema radica en la supremacía que seguía ejerciendo la formación actoral sobre las demás artes, ya que lo principal, por encima de bailar o cantar, era contar una historia, para lo cual el recurso teatral era el más efectivo. Por otro lado, las diferencias entre cada una de estas artes estaban muy marcadas, sus límites bastante claros y no se pensaba en amalgamarlos, mezclarlos o relacionar sus lenguajes; solo se pensaba en juntarlos pero en su independencia disciplinar.

Cabe resaltar, de todos modos, que las nuevas tendencias de la danza del siglo XX, como lo apunta Guerra (2003) en su estudio, “pidieron una más justa y profunda valoración de los factores emocionales, y con ello una disciplina mental coordinativa de emoción-movimiento más compleja” (p.118), con lo que se está realmente de acuerdo, ya que se considera que es uno de los factores principales a la hora de abordar la interpretación del movimiento en aras de la construcción de sentidos. Sin embargo, desde esta perspectiva, no se puede quedar únicamente en el campo de la emoción. Es cierto lo que dice Guerra (2003), que no basta únicamente con sentir y expresar, el problema radica en la afirmación en la que sugiere que hay que fusionar el estado emocional con el movimiento, ya que es de esa forma como se ha comprendido la interpretación en la danza, lo que ha propiciado, en términos de Grotowski (1968), que sobrevenga la *histeria*, tema que será revisado en detalle en el capítulo de la *intención*.

Este problema del exceso de energía y emoción fue reconocido rápidamente por los investigadores y personas que se dedicaban al estudio de la danza. Por eso, según Guerra (2003),

hubo búsquedas que estuvieron centradas en el control de la energía, rehuendo de las formas lineales de la danza académica e incluso de los movimientos explosivos de Graham y Limón, ya que el enfoque estaba puesto en situaciones cotidianas extraídas de la vida diaria de las urbes, para emplearlas en la danza. Además, señala que bajo estas premisas disyuntivas aparece un género totalmente nuevo, que se va a ocupar de escudriñar en la interpretación del movimiento: la danza-teatro, en el que destaca a exponentes tales como Pina Baush y Susan Linke en Europa, y Meredith Monk y Martha Clark en Norteamérica.

Ese malestar e inconformidad con respecto al problema del contenido en la danza, no sólo lo ponen en evidencia los maestros y maestras de la danza sino también los teóricos teatrales; Stanislavski (1951), por ejemplo, decía:

“Hay, por ejemplo, bastantes bailarines que al bailar agitan los brazos mostrando al público sus “poses”, sus “gestos”, admirandose externamente a sí mismos. Necesitan el movimiento y la plástica por el movimiento y la plástica mismos. Aprenden sus movimientos como unos pas sin relación alguna con el contenido interno y crean formas carentes de sentido”. (p. 77)

Guerra (2003) en un intento por darle una explicación a esa inconformidad, plantea que la danza se divide en dos formas de expresión que, a pesar de ser distintas, son igual de válidas: La danza de imagen y la danza sin imagen o abstracta. Al respecto evidencia que el problema del *contenido y la forma o continente* está presente en ambas, y apunta además que poseen enfoques determinados con respecto al bailarín:

“Una danza de imagen, dramática o narrativa, conserva, aún dentro del ancho campo en que suele moverse, acontecimientos, personificaciones y acciones basadas en una imaginería objetiva en que el factor imitativo de la naturaleza está presente, aunque bien transmutado en el lenguaje específico de

la danza y debidamente distanciado del teatro dramático. Los movimientos cotidianos han tenido su debida transformación, que implica selección y elaboración (...)” (p.124)

Hasta aquí se puede evidenciar que este tipo de danza se relaciona directamente con el hecho teatral y se diferencia al mismo tiempo de él, por el tratamiento que le hacen al factor imitativo para dotarlo de la sensibilidad propia de la danza; son los puntos de convergencia a tener en cuenta para la formulación del entrenamiento. Aún así, continúa diciendo que

*“El movimiento en la danza también se hace alegórico y un juego de símbolos de acción toma cuerpo para expresar, de manera muy propia, lo que sólo podrá ser dicho a través del movimiento de la danza, aunque partiendo de cosas concretas, reales y objetivas que pueden tomar un hilo narrativo o que, sin la utilización de ese expediente, planteen dramáticamente conflictos y acciones entre personajes concretos y vivos o simbólicos. **El bailarín, expresándose dentro de este tipo de danza, ha de poseer bien clarificadas las motivaciones de las imágenes que ha de proyectar, de lo contrario, se perderán en una abstracción de movimiento (...)**”* (Guerra, 2003, pp 124-125)

El resaltado se hace en el presente trabajo para señalar los principales intereses de la propuesta: las motivaciones que parten del bailarín para proyectar las imágenes y transmitir con seguridad el contenido de la danza que está interpretando. Sin embargo, es claro que este no es el único recurso que deberá tener en cuenta, ya que le conviene tener la capacidad para disociar entre los diferentes lenguajes escénicos, tanto técnicos de la escena como la luz, la escenografía, la música, la utilería, entre otros; como de su propia construcción escénica.

“El objetivo fundamental general de la obra coreográfica, el particular del bailarín dentro de la misma, las relaciones vivas con otros bailarines, las justificaciones de sus entradas y salidas al escenario, sus focos de atención bien definidos, sus personificaciones o el carácter de los personajes que

interpreta en la danza y el control de su emotividad dentro del personaje, todo eso, sin que su esfuerzo físico sea jamás aparentemente, ni su línea técnica sufra menoscabo, son puntos a valorizar en la plasmación de un contenido de una danza dentro del molde formal en que desenvuelve una interpretación.”
(Guerra, 2003, pp. 125)

Finalmente, y como se expuso antes, Guerra (2003) profundiza en lo que es la danza sin imagen o abstracta, explicando que esta línea no narrativa, al no tener la necesidad de contar una historia, las imágenes que transmite al espectador son ciertamente y en su mayoría subjetivas, lo que resalta su carácter formal y en algunos casos emocional del movimiento, y se mantienen algunos aspectos de la danza de imagen como lo son las relaciones escénicas y las intensidades climáticas de la danza

“Por su parte, una danza sin imagen o abstracto no posee la necesidad de clarificar esos aspectos ya que en ella no juegan imágenes objetivas que deban ser transmitidas al observador de la misma. Sin embargo, los valores emotivos del movimiento, las intensidades climáticas de la danza y las relaciones escénicas siguen teniendo vigencia y sin estos aspectos, la danza sería un simple salir a escena de uno o varios bailarines en una especie de certamen deportivo, más o menos brillante, cosa que pasa mucho...” (p. 125)

Desde esta perspectiva, el bailarín, o más bien, el intérprete, debe “conspirar” para que la ejecución de su danza esté llena de matices, independientemente de las premisas del director o del coreógrafo. Se podría llegar a pensar que la presente investigación se centra en la danza de imagen, por ser lo más cercano al teatro dramático, pero no es así. El objetivo es que este entrenamiento se pueda aplicar a cualquier contexto de la danza contemporánea, porque lo que se busca es entrenar al bailarín y dotarlo de herramientas y recursos que le permitan abordar, ahondar y perfeccionar su técnica en la interpretación. Es a esto principalmente a lo que aquí se refiere cuando se dice que el intérprete debe “conspirar” y desarrollar una propuesta

interpretativa de manera autónoma, independientemente de si la propuesta escénica es abstracta o de imagen, y sin la necesidad de que el director o coreógrafo se lo pida. Además, teniendo en cuenta lo que señala Guerra (2003) “*sin estas motivaciones previas la danza sería un simple salir a escena de uno o varios bailarines en una especie de certamen deportivo, más o menos brillante, y que desafortunadamente es algo que pasa mucho*” (p. 125), no cabe duda que los bailarines están dotados de una asombrosa capacidad física que les permite tener una brillante ejecución del movimiento, pero nada más allá; pues el enfoque de su formación está centrada en la perfección de la técnica del movimiento, desprovisto de cualquier tipo de interpretación.

Guerra (2003) culpa a los coreógrafos de no darles las suficientes motivaciones que los conduzcan por el camino del contenido de la danza. Sin embargo, el intérprete debe estar tan capacitado técnicamente para que, sin necesidad que el director se lo diga, él o ella sea capaz de leer su contexto y llevar a cabo una propuesta en términos interpretativos.

Para ello es indispensable que los bailarines tengan en cuenta con claridad lo que Guerra (2003) llama la motivación temática o punto de partida, para que la interpretación sea efectiva, pues es allí donde reside el contenido de la pieza que se va a ejecutar, independientemente de que esta sea de imagen o abstracta.

Ya que la idea, tema o punto de partida está a cargo, en la mayoría de los casos, del coreógrafo y muchas veces éste opta por una temática abstracta en donde su principal interés está en la exploración netamente física, plástica y/o coreográfica, dejando por completo de lado la significación de la pieza, es importante que el bailarín esté entrenado en el desarrollo de su interpretación para que pueda, por medio de sus recursos técnicos, abordar la construcción de sentidos y dotar de contenido su movimiento, lo que le proporcionará un matiz distinto en la ejecución de su creación.

El mismo Guerra (2003) reconoce que el bailarín debe tener la capacidad para motivar sus movimientos, tanto dentro de la pieza dramática como dentro de la abstracta, que lo aleje del automatismo formalismo, lo que al verlo de forma pragmática, sólo puede darse mediante un arduo entrenamiento enfocado específicamente en el estudio de la interpretación consciente; tal y como se entrena técnicamente el movimiento del cuerpo o movimiento exterior, así mismo se debe entrenar el movimiento de la motivación o el movimiento interior.

La interpretación escénica desde la perspectiva teatral

Si bien, el presente trabajo habla de la interpretación para la danza contemporánea con base en conceptos propios del entrenamiento actoral, hay que tener presente que “la interpretación se preocupa por la determinación del sentido y la significación de la escena (...) teniendo en cuenta (...) la evaluación del intérprete¹” (Pavis, 1987, secc. Índice Sistemático: Recepción) lo que quiere decir que su contenido es tomado en cuenta en la totalidad de su significado en beneficio de las artes escénicas.

En ese orden de ideas, el espacio circunstancial de la danza parece verse limitado al movimiento ejecutado técnicamente, carente de sentido y entregado al inestable, escurridizo y poco confiable lugar de la emoción, en respuesta a lo que se considera debe transmitir la danza en sus creaciones, es decir, en respuesta a lo que se cree que es la interpretación en la danza. Pero, y de acuerdo con Laban (1975), “es erróneo considerarla sólo como el lenguaje de la emoción” (p. 51).

Al volver técnico este aspecto, tomando la emoción como objeto de estudio, por medio de un entrenamiento que le dé el control total al intérprete sobre su creación según los materiales

¹ En la versión original: “Enfoque crítico del texto y de la escena, efectuado por el lector, la interpretación se preocupa por la determinación del sentido y la significación de ambos.” y “Método de interpretación * del texto o de la representación que consiste en proponer un sentido*, teniendo en cuenta la posición de enunciación y la evaluación del intérprete”.

conceptuales a su disposición, la interpretación se convierte en el lugar donde se construye de manera consciente el contenido, no como resultado de ideas preconcebidas, sino como la organización y formación de un significado (Pavis, 1987).

Al igual que el teatro, la danza expone una situación cuando escenifica sus resultados creativos. De este modo, el estudio podría partir por ahí, ya que se considera que la *situación* contiene los “datos escénicos o extra escénicos indispensables para la comprensión [...] de la acción en un momento dado del espectáculo. Además, comprende las condiciones espacio-temporales y la expresión corporal de los intérpretes²” (Pavis, 1987, secc. Índice Sistemático: Dramaturgia). Quizás lo que ocurre es que la danza no es muy consciente sobre el valor y la existencia de la situación, o quizás es que en la danza la situación se genera como un resultado de todos los componentes escénicos implícitos y no es un objetivo concreto, resultado de un análisis o una intención narrativa, y es por eso que sus intérpretes no son formados en este aspecto, pues no se considera un elemento relevante.

En todo caso, esta definición supone un tema aún muy general y complejo, dada la cantidad de elementos que componen la *situación dramática*. Ciertamente estos contenidos pueden estar inmersos dentro de la *situación*, pero para hallarlos, se debe descomponer el término y estudiar cada uno de sus conceptos a profundidad de manera independiente. En ese orden de ideas, la *situación* por lo general se divide en cinco preguntas fundamentales que permiten estudiar de manera individual y detallada dichos elementos.

² En la versión original, Patrice Pavis, sobre la situación dramática, dice “La situación comprende las condiciones espacio-temporales, la mímica* y la expresión corporal de los actores.” Aquí es reemplazado el término “actor” por “intérprete”, ya que la intención es dirigir el entrenamiento a los artistas escénicos de ambas disciplinas (teatro y danza) sin enfocarse en una en particular. Hay que tener en cuenta que el objetivo principal del *diccionario de teatro* es darle significado a términos específicos del campo teatral desde un estudio a los referentes del teatro clásico y su descendencia. Así que, en adelante, será reemplazado el término de “actor” por “intérprete” y se omitirán los términos que se refieran específicamente al campo teatral, tales como: “mímica”, texto, etc.; con esto se busca propiciar un terreno neutral en donde converjan ambas disciplinas.

Por un lado, en primera instancia, se encuentra el **¿Quién?**: el *¿quién?* al mismo tiempo contiene al rol, al personaje y, para el presente estudio se incluye al **intérprete**, ya que no en todos los casos, la danza utiliza esta figura de rol o personaje; pero por el contrario, sí se encuentra la figura del intérprete que es quien ejecuta la acción y quien se encuentra en este lugar espacio-temporal ficticio de la creación, ocupando el lugar de la presentación más no el de la representación. “Así, la tarea del sujeto escénico es partir de la realidad material que lo rodea para, técnica mediante, construir con ella otra realidad significativa” (Serrano, 1996, p. 252).

Como segunda instancia está el **¿Qué?**: aquí están contenidos dos elementos muy importantes para que la situación se dé: **el objetivo o propósito** (*Qué quiero, qué deseo*) y **la acción** (*qué hago*), que ejecutará el intérprete ya sea desde un rol, un personaje o desde él mismo. Estos conceptos van íntimamente ligados, puesto que la acción siempre llevará un propósito en sí mismo, ya sea por o para conseguir una meta específica. Según Zajava (como se citó en Holowatuck y Astrosky, s.f.) “la acción escénica es todo acto consciente y voluntario, tendiente a un fin” (p. 21).

Hay un concepto intermedio que liga la segunda con la tercera pregunta y es el **conflicto u obstáculo**: es el impedimento que se le presenta al *quién* para conseguir su *objetivo* y, al enfrentarse, se convierten en dos fuerzas en pugna. De modo que el conflicto, desde el punto de vista técnico, “se trata del choque o la colisión entre dos o más fuerzas, y no simplemente de una situación afligente o dolorosa” (Serrano, 1996, p. 203).

La tercera pregunta es **¿Cómo?**: cómo realizo la acción para conseguir lo que quiero. Es la estrategia de la que se vale el *quién* para superar el *obstáculo* o *conflicto* que lo separa y le impide llegar a su meta.

La cuarta pregunta es el **¿Cuándo?**: Se refiere específicamente a la cronología, al tiempo en el que sucede la situación; cuándo se lleva a cabo la situación, el suceso, la acción; en qué momento del día, año, época de la historia, etc. Esto nos proporciona el ritmo, el tono y las posibles atmósferas de la situación.

La quinta y última pregunta es **¿Dónde?**: dónde ocurre la situación; pero no se refiere únicamente al lugar físico donde se ejecuta la acción, sino al contexto que envuelve a los personajes y a la situación en sí misma. “Según el enfoque estructuralista, todo acontecimiento y todo personaje sólo tiene sentido si es ubicado en el *contexto* integral de una situación.” (Pavis, 1987, secc. Índice Sistemático: Dramaturgia)

Es probable que los bailarines se hayan hecho estas cinco preguntas al enfrentarse a un hecho escénico, muchas veces de maneras autodidactas; la diferencia, en relación a los actores, está en la forma de responderlas y la profundidad o análisis de dichas respuestas, además del hecho de ser una parte fundamental en el estudio y entrenamiento actoral.

Al desglosar la *situación* de esta manera, queda en evidencia que no puede estar únicamente reducida a las condiciones cronotópicas del espectáculo como lo propone Patrice Pavis (1987) en su *diccionario del teatro*, ya que es más complejo que sólo eso, pues intervienen otros factores que complementan el hecho escénico.

Es decir, que el camino a la interpretación es por medio de la construcción de sentidos y la significación; pero “la significación de un movimiento, a su vez, depende de la interpretación personal” (Grotowski, 1968, p. 161). Al considerar los apuntes extraídos del *diccionario de teatro*, se puede deducir que la interpretación del movimiento viene siendo la interpretación personal que le dé el artista, puesto que la interpretación se preocupa por la determinación del

sentido y la significación de la escena teniendo en cuenta la evaluación del intérprete. (Pavis, 1987).

Sin el punto de vista del ejecutante y su determinación para ponerlo en escena, no es posible que un público pueda leer lo que el intérprete está tratando de transmitirle. Esto no significa que el “bailarín actúe”, sino que el bailarín sea consciente del contenido de la acción escénica. Para eso, es necesario que se tenga claro de qué consta el sentido y la significación. Según Pavice (1987),

“una interpretación muestra a qué cosa de la realidad remiten los elementos del espectáculo (...) cómo el producto puesto en escena supera sin cesar sus límites estructurales, paga su deuda con el mundo y modifica, a su vez, nuestra visión de éste” (secc. Índice Sistemático: Semiología)

Luego es preciso tener en cuenta la oposición de los semánticos entre sentido y significado, los siguientes conceptos demuestran tal oposición como se puede ver en la Tabla 1:

Tabla 1

Frege (1971)	Benveniste (1974)	Estructuralismo (ej.: Ricoeur, 1972)	Teoría literaria formalista (ej.: Todorov. 1955)
sentido (Sinn)	lo semiótico	estructura	sentido (explicación)
significación (Bedeutung)	lo semántico	acontecimiento referencia	significación (interpretación)

Nota. Adaptado del Diccionario *del teatro* (secc. Índice Sistemático: Semiología), de P. Pavis, 1987, C.

Y como lo pudiera llegar a expresar Laban (1975) en su libro *Danza educativa moderna*:

“(...) se puede entender el sentido de las frases de movimiento como la expresión de modos de acción definidos. No se ha de tener duda alguna sobre qué es lo que pueden expresar en realidad la danza o el movimiento.” (p. 51)

Eso quiere decir que en definitiva los elementos que se abordan y extraen de la formación actoral pueden y deben aportar a la interpretación de bailarines de danza contemporánea. Además, el sentido de un movimiento o una acción danzada debería, siempre y cuando así se desee, llevar al espectador a cierta lectura de la realidad que percibe y que considera cotidiana o extracotidiana, sin caer en estereotipos, en clichés o en absurdas ilustraciones literales de la acción hecha mímica; sino que por el contrario, por medio de recursos propios tales como el tono muscular, el ritmo y otros elementos que hacen parte de la intencionalidad de la acción, “pueda sugerir una acción consciente colmada de sentimiento, contenido y propósito, que no puede realizarse de cualquier manera, mecánicamente, sino de acuerdo con los impulsos espirituales del intérprete-creador” (Stanislavski, 1951, p. 79) ya que, como lo expresa Laban (1975), “podemos reconocer en la danza una cooperación organizada de nuestras facultades mentales, emocionales y físicas que da por resultado acciones” (Laban, 1975, p. 51).

La intención

Dentro del diccionario de teatro se encuentra la siguiente definición de intención:

“La intención o el efecto buscado con respecto a la percepción del lector: tentativa de hacer tomar conciencia al receptor del procedimiento literario utilizado, o, por lo general, efecto perlocutorio (discurso) que apunta a influir en la conducta ulterior del espectador.” (Pavis, 1987, secc. Índice Sistemático: Semiología).

Aunque en este caso, Pavis (1987) se refiere a la intención propia del texto dicho por el actor, cabe resaltar el siguiente fragmento:

“... tentativa de hacer tomar conciencia al receptor del procedimiento (...) que apunta a influir en la conducta ulterior del espectador.”

Es decir, que la intención se refiere al proceso que realiza el intérprete para que la acción que ejecuta afecte en distintos niveles al espectador. Este proceso se puede determinar como **la construcción de sentidos** en el movimiento.

Así pues, Stanislavski (1951) dice que la intención “*es una línea de tareas internas, deseos, aspiraciones y acciones que se agrupan, se acercan y se separan unos de otros, se combinan, se destacan, se atenúan*” (p. 219). Lo que quiere decir que contiene un tono muscular determinado, un ritmo y una velocidad de ejecución de la acción; una energía que está ligada con el contexto que envuelve ya sea al rol, al personaje o al intérprete, y que es conscientemente dirigido al otro para generar en él una reacción.

Es aquí cuando Grotowski, redefine el término “organicidad”, propuesto por primera vez por su maestro Stanislavski. Para Grotowski, significa algo así como “*la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de «dentro de uno» y tiene como fin la realización de una acción precisa*” (citado por Richards, s.f., p. 76).

Grotowski, desarrolla esa idea de “*lo que surge «dentro de uno»*”, para continuar con la investigación acerca de los *impulsos* que ya había empezado su maestro, y opina, por el contrario, que antes de la acción física está el impulso interior, ya que es “*in-pulso*” (*empujar desde dentro*).

Así que, para llegar a ese proceso de manera efectiva, Grotowski (1968) sugiere que debe hacerse desde una acción que nace del mundo interior del intérprete y parte de allí como un **impulso**. Estos impulsos interiores contienen un ritmo (físico y de pensamiento), una manera de respirar y un cuerpo (circulación de la sangre), que constituye a, según Grotowski (1968), “el hombre consciente”.

En ese orden de ideas, la danza podría tener la posibilidad de prolongar los impulsos en acciones, con una naturaleza distinta, poética y elaborada. Sin embargo, Laban (1975) advierte que “el bailarín al realizar una acción definida no siempre tiene conciencia de la combinación de esfuerzos (impulsos) que dan origen a ese modo,” (p. 51) porque ejecuta desde la técnica del

movimiento mecánico, y cuando tiene que enfrentarse a la interpretación para que transmita con su movimiento una idea específica, como no encuentra las herramientas necesarias para ejecutarlo de manera técnica, se entrega al inestable lugar de la emoción y le deja su actuar al azar del estado en el que se encuentra en ese momento.

En palabras de Grotowski (1968), cuando el intérprete busca algún estado o emoción concreta dentro de sí, lo más fácil es que la *histeria* sobrevenga. El actor, y en este caso el bailarín, se esconde detrás de reacciones histéricas, formula acciones mediante gestos eufóricos, y lo que es aún peor, lleva esa idea a la escena, convirtiendo su creación en un acto cambiante y poco confiable. Por otro lado, el bailarín no confía en que el movimiento sea suficiente para expresar sin necesidad de enfatizar en el discurso, lo que provoca que ilustre y represente lo que intenta comunicar mediante gestos superficiales carentes de sentido.

Este trabajo se centra precisamente en volver técnico ese lugar, es decir, volver consciente ese proceso interno y externo para poder reproducirlo en cualquier momento. Ya lo decía Jorge Eines (2005) en su libro *Hacer Actuar, Stanislavski contra Strasberg*: “La técnica vive en lo consciente, y si uno se propone una determinada cosa y lo consigue, es que técnicamente está dotado de recursos para hacer algo de manera consciente y deliberada” (p. 59).

Para eso, “el actor debe ofrendarse y no actuar ni para él ni para el espectador. Su búsqueda debe orientarse de su interior *al* exterior, pero no *para* el exterior” (Grotowski, 1968, p. 204)

Tal y como lo menciona Laban “los matices agregados al modo por las diferentes figuras, ritmos y ubicaciones corporales están relacionados con la historia y con las emociones que despiertan los distintos acontecimientos” (p.54). Sin embargo, aquí no se habla directamente de las emociones sino de las sensaciones que se pueden despertar dentro del intérprete, ya que eso

permite explorar más a fondo el mundo interno y desligarse así de la idea de enfocar la atención en llegar a un estado específico porque, tal y como lo decía Grotowski (1986, citado por Richards, s.f.) en su conferencia en Lieja, “*cuando un actor piensa en las intenciones, cree que significa «bombear» un estado emocional*” (p.77), lo que provoca que pierda de vista la situación en la que se encuentra el personaje y lo único que va a lograr es verse forzando la emoción.

Una forma efectiva de sacar al intérprete del ensimismamiento donde construye a partir de la histeria, o a partir del forzar una emoción, es por medio de la relación con el otro. Grotowski (1968) ya hablaba de esto al indicar que

“...el principio es que el actor, para satisfacerse, no debe trabajar para sí mismo. Mediante la relación con los demás, en nivel profundo -al estudiar los elementos de contacto-, el actor descubrirá lo que hay en él. Se debe entregar totalmente”. (p. 203)

Eso quiere decir que para estimular esos impulsos internos se necesita del otro. A partir de allí el intérprete experimentará nuevas sensaciones, emociones y estados alterados motivados por su compañero de escena.

Desafortunadamente, lo que ocurre frecuentemente es que el bailarín, cada vez que actúa para un público, cae en lo que Grotowski (1968) denomina “flirteo”, que significa que :

“1. sólo actúa para sí, por la satisfacción de ser amado, aceptado, afirmado, y el resultado es el narcisismo, o 2. trabaja para sí mismo. Quiero decir que observa sus emociones, busca la riqueza de sus estados psíquicos y éste es el camino más seguro para llegar a la hipocresía y la histeria, porque existe siempre la presión que pugna por liberar las grandes emociones que tenemos dentro; pero las emociones no dependen de nuestra voluntad. Empezamos a imitar emociones dentro de nosotros mismos y eso es hipocresía”. (p. 203)

Es por eso que la intención no puede remitirse únicamente a los impulsos internos del intérprete. La exploración de esos impulsos internos es tan sólo un medio para conocer los límites dentro de las posibilidades propias de cada persona; hacer consciente el proceso que ocurre dentro de él cuando se genera una emoción (qué lo produjo y cómo llegó ahí), para luego recrearlo y controlarlo.

La intención se puede ubicar en un lugar más concreto, más técnico, ya que está estrechamente relacionada con la **Acción**.

Todo lo antes señalado por Grotowski (1968) da testimonio de la unión entre la acción física y todos los elementos de la actitud escénica interna. Así lo determinaba Stanislavski (1951) en sus últimas investigaciones

“En el ámbito de la acción física estamos más “en casa” que en el ámbito del escurridizo sentimiento. En ella nos orientamos mejor, somos más ingeniosos, que en el ámbito de los inaprehensibles y fijados de antemano elementos internos”. (p. 309)

Este problema también ha sido cuidadosamente analizado en la investigación de la danza moderna por Laban (1975), y se ha descubierto que la danza contemporánea “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).

Así mismo, Stanislavski (1951) continúa diciendo que:

“La acción física es más fácil de captar que la psicología, es más asequible que la imperceptible sensación interna, es más cómoda de fijar, es material, visible; la acción física está relacionada con todos los demás elementos. No hay acción física sin intención, sin aspiración, sin invenciones

de la imaginación en las que no haya una acción sin fe en su autenticidad, y, en consecuencia, sin sensación de verdad”. (p. 309)³

Y es que los movimientos de la danza se comprenden mejor cuando se combinan una serie de elementos que dan por resultado acciones. La interpretación aparece cuando es posible traducir textualmente el resultado de un esfuerzo y es ahí cuando se reconoce como una acción de contenido (Laban, 1975, p. 51); esa traducción la hace en últimas el espectador, pues es el receptor final quién recibirá todo el contenido de la pieza.

Siendo así, se puede relacionar la **Acción Física** de Stanislavski con la danza, acuñando el término **Acción danzada**; pues, si bien la danza puede ser una cadena de acciones en sí misma, está atravesada por distintos factores tales como la repetición de elementos coreográficos mediados por la música, detonante de estados y atmósferas; la codificación de sentidos mediante la abstracción de elementos de la realidad y la combinación de movimientos.

A modo de conclusión y de acuerdo con Grotowski, la intención puede estar presente al ejecutar cualquier tipo de movimiento, en cualquier tipo de coreografía, porque la intención necesita del movimiento para que pueda existir

“No hay intención si no hay propiamente movilización muscular. Eso también forma parte de la intención. La intención existe incluso en el nivel muscular del cuerpo y está ligada a un objetivo fuera de nosotros [...] Normalmente, cuando un actor piensa en las intenciones, cree que significa «bombear» un estado emocional. No se trata de eso. Las intenciones están relacionadas con los "recuerdos del cuerpo», las asociaciones, los deseos, el contacto con los otros, pero también con las en/tensiones musculares. [...] De manera que no se trata tan sólo de contraer o decontraer, sino de encontrar ese río, ese flujo, donde lo que es necesario está contraído y lo que no es necesario está relajado. [...] Esta contracción empieza dentro del cuerpo y

³ En la edición consultada, el traductor anota que: En la edición de (*El trabajo del actor sobre sí mismo*) 1951 se incluye el manuscrito titulado “material para la escenificación e ilustración del programa del Estudio Stanislavski de Ópera y drama”. Es de allí de donde se sustrae la presente cita textual.

tiene su objetivo fuera de él.” (Grotowski, 1986, citado por Richards, s.f., pp. 78-80)

Entrenamiento desde las artes escénicas

El entrenamiento es un término acuñado por la educación física y se refiere a la preparación metódica que realiza una persona con el propósito de perfeccionar la técnica en una actividad determinada y adquirir un mayor rendimiento tanto físico como intelectual (s. f.-c). El aspecto que diferencia el entrenamiento deportivo al escénico es que el rendimiento motriz en el deporte es medible y objetivo, mientras que el escénico busca mayor expresividad; expresividad que no es medible en términos cuantitativos sino en términos cualitativos, pero que aun así, busca un mayor rendimiento y control técnico de ejercicios al servicio de la creación. En ese orden de ideas, en las artes escénicas también se puede hablar de un entrenamiento, pues lo que se busca, como lo describe Pavis (1987), es el desarrollo global del individuo: cuerpo, voz, sensibilidad y reflexión sobre la dramaturgia. Aunque Pavis (1987) no da una definición concreta de entrenamiento, este término está presente en la definición de movimiento, donde afirma que es una manera de llamar al entrenamiento actoral, pues proporciona un primer acercamiento al estudio del cuerpo, la actuación y la gestualidad, generando una técnica interpretativa para el individuo. En concordancia con lo anterior, el maestro Carlos Araque (2009) en su artículo “*El entrenamiento como base de la formación actoral*” también afirma que entrenar es preparar el cuerpo, la voz y las emociones de forma adecuada mediante actividades que permitan adiestrar estos recursos para el perfeccionamiento de la práctica escénica.

Así pues, los elementos que se tomaron del concepto de entrenamiento fueron los de periodicidad, especificidad, repetición, precisión, control, consciencia y construcción de saberes cinéticos y sensibles. Sumado a estos conceptos, el proceso realizado para plantear el

entrenamiento actoral para bailarines, estuvo fundamentado principalmente en la teoría teatral; principalmente en los estudios realizados por Stanislavski y desarrollados por Grotowski en sus investigaciones posteriores. Hay que tener en cuenta que Grotowski fue alumno y discípulo de Stanislavski, y que continuó con sus investigaciones, anotando nuevos hallazgos; muchos de ellos en oposición o contradicción con su maestro.

Grotowski le decía a Richards (s.f.) que “los impulsos son los morfemas de la interpretación” y “las medidas de base de la interpretación son los impulsos que se prolongan en acciones” (pp. 77-78). Teniendo esto en cuenta, el punto de partida fue tomar al ser como individuo, es decir, partir de las experiencias tanto profesionales como personales del intérprete, a través del reconocimiento de lo que trae para emplearlo luego en el espacio de la creación. Es un espacio de autoconocimiento; porque, continuaba diciéndole Grotowski a Richards (s.f.), “el impulso es una reacción que empieza detrás de la piel y que es visible sólo cuando se ha convertido en una pequeña acción” no se parte este estudio por la acción porque “el impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea sólo del dominio de lo corporal” (p.76).

Ya en un primer momento Stanislavski (1951) hablaba de los impulsos internos y lo consignó en su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Para profundizar en el tema, dedicó un capítulo entero, al que llamó *La plástica*. Al referirse a “La plástica”, Stanislavski consideraba que la materia prima con la que se puede crear es “la línea continua, ininterrumpida, del movimiento”.

En ese orden de ideas, se puede intuir que Stanislavski (1951), por medio de este capítulo, le dedica especial atención al movimiento producto de un proceso interno de movilización de la energía y que fluye hacia el exterior de manera continua, pero que tampoco se detiene allí, sino que sigue adelante y se expresa mediante una acción. Al relacionarlo con la

práctica dancística contemporánea encontramos que el principio del movimiento fluido también está presente, pero se desarrolla de manera inversa a la forma que plantea Stanislavski (1951) en este caso, pues parte de la forma que produce el cuerpo, es decir, desde la energía que se moviliza en el exterior y que tiene repercusiones, o no, en el mundo interno del intérprete, generando en algunos casos exaltaciones en los sentimientos del mismo.

De acuerdo con Stanislavski (1951), no necesitamos de los procedimientos que siguen una línea externa, superficial, ni en los actores, ni en los bailarines, ni en ningún intérprete o artista escénico.

El problema es que también están, como lo indica Stanislavski (1951), los actores y bailarines quienes, en palabras del mismo, se aferran a la plástica, la cual podríamos fácilmente reconocer como la técnica o la ejecución del movimiento mecánico, y son los que tienen una especie de plasticidad fija, que han creado para toda la vida. Los bailarines y actores de esta clase no bailan ni interpretan, sino que solo accionan y no saben hacerlo de otra forma que no sea por medio de la técnica que han elaborado, es decir, de forma estrictamente cinética y con contenido igualmente físico, sin mayor compromiso sobre su subjetividad.

Los intérpretes de esta clase – continúa diciendo Stanislavski (1951) - no realizan acciones verdaderas, pues una acción verdadera está dirigida a una finalidad, tiene un objetivo claro, un **contenido**, por ende, tiene una *intención* específica. Lo peor, indica, es que este tipo de intérpretes llegan a presentarse ante un público sin haber hecho nunca el menor movimiento que tenga un sentido creativo, que “lleve en sí mismo el impulso para la acción, el deseo de ejecutar una tarea”(p. 78). De esto, se puede deducir que el impulso primordial para la acción es el deseo de ejecutar una tarea, es decir, es esa pulsión interior que desata una serie de movimientos tanto

internos como externos, que tienen un propósito claro y que desemboca en una acción para volverse efectivo.

Con base en lo anterior, se puede evidenciar que Stanislavski (1951) constantemente está hablando de tres ejes fundamentales que sustentan su estudio: el *sentimiento*, el *contenido* y el *propósito*, términos que serán abordados con mayor detenimiento más adelante. Por ahora, es preciso analizar lo que hasta el momento Stanislavski denomina como *el sentido creativo*, *el impulso para la acción* y *el deseo de ejecutar una tarea*. Estos elementos se pueden asociar de la siguiente manera: *El Sentido Creativo* se puede asociar con el *Contenido*, *El Impulso para la acción* con la *Intención* y el *Deseo de ejecutar una tarea*, a su vez, se puede asociar con el *objetivo*, meta o propósito. En este punto en particular, Stanislavski (1951), nombra dos elementos empleados en el trabajo actoral: El *deseo*, que se puede relacionar con el *Objetivo*, y “*ejecutar*” que se puede asociar con la *acción*.

El discernimiento de estos elementos proporcionó las bases de lo que llama Stanislavski (1951) *acción consciente*, lo cual se refiere al manejo voluntario, cuidadoso y responsable de la energía empleada en el trabajo de las motivaciones, y como consecuencia formula las siguientes posturas:

“La energía, avivada por la emoción, cargada de voluntad, dirigida por el intelecto, avanza con seguridad y orgullo, como si fuera un embajador enviado a una misión importante”. (p.79)

Del mismo modo, para analizar lo que aquí plantea Stanislavski (1951), se tomó la siguiente frase y se desglosó para analizar cada una de sus partes: “*La energía, avivada por la emoción, cargada de voluntad, dirigida por el intelecto*”, y se encontró que ya está presente desde un principio la base de todo el estudio, pues continúa diciendo que

“Esa energía se manifiesta en una **acción consciente** colmada de sentimiento, contenido y propósito, que no puede realizarse de cualquier manera, mecánicamente, sino de acuerdo con sus impulsos espirituales”.
(p.79)

En ese sentido, para este estudio, se relacionan los anteriores conceptos planteados por Stanislavski (1951) de la siguiente forma:

Tabla 2

Conceptos derivados del modelo Stanislavskiano

Acción Consciente		
Emoción	Cargada de Voluntad	Dirigida por el intelecto
<i>Sentimiento/Contenido</i>	<i>Propósito</i>	<i>Impulso</i>
Sentido	Objetivo	Intención

De este modo, en la propuesta planteada por Stanislavski (1951), la *emoción* puede asociarse fácilmente con el sentimiento que, en términos del mismo, es lo que le da *contenido* al movimiento, es decir, lo que le da sentido. Por otro lado, cuando se refiere a la *voluntad*, quiere decir que está cargada de un *propósito*; hay un objetivo específico en lo que se pretende hacer pero que aún no se ha hecho. Finalmente, al estar *dirigida por el intelecto* parte de un *impulso*, que aunque en este caso pareciera que se produjera de manera racional, ya que lo pone en términos de “el intelecto”, realmente lo que se quiere conseguir es que se realice desde los sentidos del intérprete y esto, únicamente puede lograrse desde estímulos sensitivos, lo que da como resultado la *intención* que debe, entre otras cosas, estar dirigida a un fin, y es a esto a lo que se pretende darle mayor énfasis: a la dirección que deben tener los impulsos para conseguir

los objetivos que se proponen. Todo esto es lo que compone la denominada *acción consciente*, planteada por Stanislavski (1951).

Método de investigación cualitativo experimental

Desde el inicio, el mundo académico ha estado en busca de la construcción y acumulación de conocimiento, la investigación social y artística estaba restringida únicamente al enfoque cuantitativo, guiado por *el método científico*, propio de las ciencias naturales o ciencias “exactas”, positivistas, *con características coherentes con el referido enfoque, como la relación sujeto-objeto, la experimentación, la objetividad, verificación, validez y confiabilidad como condiciones indispensables.* (Colmenares E., 2012)

Posteriormente empiezan a aparecer alternativas distintas para el avance de la investigación en las ciencias sociales, artísticas y humanas; se asume poco a poco un nuevo enfoque de corte cualitativo, haciendo uso de nuevos métodos flexibles pero a su vez *rigurosos y sistemáticos*, que han permitido el progreso del conocimiento a través de la investigación cualitativa y que marca una gran distancia con el enfoque anterior. (Colmenares E., 2012)

Por otro lado en la investigación de enfoque experimental el investigador manipula de manera conveniente para el desarrollo final de los propósitos planteados, diferentes variables con respecto a las conductas observadas. Debe llevarse a cabo en condiciones rigurosamente controladas, *con el fin de describir de qué modo o por qué causa se produce una situación o acontecimiento particular.* (Alonso Serrano et al., s. f.)

Dadas las características de este estudio y los temas artísticos a tratar, este tipo de investigación resulta ser el más apropiado para poder exponer las metodologías y hallazgos encontrados a lo largo de las consultas teóricas, así como las aplicaciones prácticas contenidas en el mismo.

Construcción de un diseño metodológico

La fundamentación de este trabajo parte de las disertaciones anteriormente planteadas, con base en la experiencia, las vivencias y el estudio desde la mayéutica de los conceptos actorales, y son presentadas de la siguiente manera como hipótesis de lo que podría llegar a ser una metodología de entrenamiento actoral dirigido a bailarines de danza contemporánea según el contexto en el que se lleve a cabo. Esta metodología cuenta con tres versiones distintas, aplicadas en tres comunidades de bailarines diferentes: Soma Danza, Corpus Novum y Departamento Coreográfico. Cada versión presenta modificaciones en los conceptos que son utilizados como puntos de partida y que se derivan de la misma base teórica, pero que cambian al analizar los resultados que arrojaba la puesta en práctica de cada versión.

De este modo, hubo tres momentos de aplicación en un periodo de tres años consecutivos: 2020, 2021 y 2022. Cada una de las versiones se probó en la segunda parte del año, lo que permitía que en la primera parte, se planteara o modificara el diseño metodológico que se iba a poner en práctica (como es el caso de la segunda y tercera versión); así mismo permitió cualificar y profundizar en los saberes personales en torno a la danza en diferentes espacios de entrenamiento y estudio.

El modelo conceptual de la metodología, dividida en tres (3) fases: 1. Planteamiento conceptual, 2. Estructura del entrenamiento, 3. Ejecución real o puesta en marcha. Cabe señalar que durante las últimas sesiones del entrenamiento hubo una materialización final del planteamiento, el cual se expresa como resultado del proceso a través de la escenificación de un ejercicio coreográfico. Luego de la fase de resultados en cada una de las versiones, se realizó una tabla de análisis de resultados, buscando optimizar y reestructurar el entrenamiento a través de la comprensión de las experiencias propias de cada piloto.

Fase 1

Planteamiento conceptual

Esta primera fase pretende concretar el planteamiento conceptual del trabajo, que sigue el hilo argumentativo de la metodología, brindando una base sólida sobre la que se soportó el entrenamiento y se pudieron llevar a cabo las tres versiones de la propuesta.

Al principio se pensó que el presente estudio giraba en torno a tres ejes fundamentales para la investigación: 1. La interpretación, 2. La intención y 3. La relación; ya que al parecer, podían proporcionar el terreno situacional para abordarlo por medio de la improvisación. Sin embargo, la experiencia demostró que si se desglosaban los conceptos planteados por Stanislavski (1951), para llegar a la esencia misma de cada postulado, se podía obtener el punto de partida del proyecto. De este modo, se encontró que era posible realizar las siguientes asociaciones:

Tabla 3

Cuadro comparativo que relaciona los conceptos propios del entrenamiento actoral

Sentimiento	Sentido	Contenido	Sentir	Pensar	Imaginar
Propósito	Objetivo	Necesidad	Desear	Querer	Ingeniar
Impulso	Intención	Movimiento	Ejecutar	Actuar	Accionar

Así mismo, para solidificar las bases del entrenamiento, se tomó como punto de partida el planteamiento hecho por Grotowski (1968), y así alimentar la propuesta. De esta manera, se inicia por la exploración del mundo interno del intérprete, desde un trabajo individual que busca el reconocimiento de sí mismo para luego entrar en contacto con el otro. Es preciso hacerlo de

esta forma, ya que como lo expresaba Stanislavski (1951), “sólo a través de la sensación interna del movimiento puede aprenderse a comprenderlo y sentirlo” (p. 93).

A esta sensación interior de la energía que recorre el cuerpo, dice Stanislavski (1951), se denomina sentido del movimiento, y para la presente investigación se denominará *Construcción de sentidos*. Por su parte, Grotowski (1968) reconoce tres aspectos para el estudio de los impulsos, los cuales se describen de la siguiente forma:

“a) estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida;

b) Ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos. En términos concretos esto significa construir una partitura cuyas notas sirvan como elementos tenues de contacto, como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos "dar y recibir";

c) eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo, tanto físico como psíquico (ya que ambos constituyen la totalidad).” (p. 89)

La forma en la que se interpretó lo anterior para aplicarlo en la propuesta de entrenamiento fue la siguiente:

- a. Estimular el proceso de autorrelación llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida.
- b. Reaccionar al mundo exterior: “Dar y recibir”.
- c. Superar obstáculos físicos y psíquicos para eliminar del proceso creativo resistencias.

Sin embargo, y a pesar de que se empezó por el trabajo del reconocimiento individual, explorando de manera introspectiva el mundo experiencial y vivencial de cada intérprete, se

detectó que no se puede desligar del todo el trabajo con el otro, pues, y esto ya lo ponía en evidencia Grotowski (1968) cuando decía que

“Primero, mi encuentro con otra persona, el contacto, el sentimiento mutuo de comprensión y la impresión que resulta del hecho de abrirse a otro ser, de que tratamos de entenderlo”. (p. 91)

Propicia un espacio de confianza en el que se pueden llevar al límite los impulsos que resultan de la mirada propia a los sentimientos y emociones, y sirve incluso para exteriorizar esos mismos procesos íntimos y emocionales que se desarrollan al interior de cada persona, para compartirlos con el mundo externo que los rodea, sin distinción de quién le acompaña en ese momento. Este trabajo mutuo y con el otro, se convirtió en un pilar importante para el desarrollo del entrenamiento y fue utilizado en las tres versiones realizadas.

Finalmente, tras ese hallazgo se detectó que la relación con el otro, no es un fin en sí mismo, sino un medio que le permite a la acción manifestarse y por ende, al movimiento. También, se encontró que toda la exploración del mundo interno del intérprete estaba sujeto a los impulsos que son fundamentales para darle intención al movimiento y cargarlo de sentido. Eso quiere decir que los conceptos presentes en las tres versiones ejecutadas y por lo cual, se puede señalar, que son el eje central de la investigación, giran alrededor de: 1. Los impulsos (Sentimiento o Emoción), 2. La acción (Movimiento) y 3. La intención.

Fase 2

Estructura del entrenamiento

La segunda fase buscaba estructurar en la práctica los conceptos abstraídos de la teoría teatral. Para eso, se empezó por definir un conjunto de clases o sesiones que pretendían desarrollar el planteamiento.

Al discernir las posturas tanto de Konstantín Stanislavski (1951) como de Jerzy Grotowski (1968) y dirigirlas para los intereses particulares, se organizó la estructura del entrenamiento de acuerdo al contexto de cada una de las versiones, siguiendo los contenidos base de la teoría teatral.

Hay tres lugares por los que el entrenamiento siempre ha pasado y necesita pasar para que se haga efectivo el estudio de la interpretación: 1. La exploración del mundo interno, 2. El movimiento y 3. La convergencia de los saberes. De ese modo, los contenidos abordados están estrictamente relacionados con la estimulación de impulsos internos; situaciones ficticias que permitan indagar sobre los conceptos de acción y objetivo; y el estudio de la intención como término que reúne los demás conceptos y plantea las bases de la interpretación para bailarines. Así mismo, las actividades se realizaron de forma escalonada, con la particularidad de que el punto de partida fue el trabajo individual y se volvió a él hacia el final, con la diferencia que permanecía la mecánica colectiva que se había empleado a mediados de la práctica.

El trabajo físico es fundamental para este entrenamiento, ya que va dirigido a bailarines, es por eso que el calentamiento se refiere obligatoriamente a una actividad de movilidad corporal. Esa actividad física estuvo presente durante todo el entrenamiento, pues se buscaba transitar por lo coreográfico, como una forma de acercamiento a la manera en que los bailarines se plantean la creación en la danza.

Por último, el grueso del estudio estuvo centrado en los temas propuestos. La base ha sido la misma en cada versión, partiendo por la exploración de los *impulsos*, transitando por el *objetivo* y la *acción escénica* y derivando en la *intención*, por medio de los recursos que brinda la *situación*, con el propósito de emplear la interpretación para la danza en un terreno práctico. Este proceso es acumulativo, es decir, se hizo por medio de la sumatoria de contenidos, ya que la

comprensión de estos saberes no son independientes, sino que están estrechamente ligados el uno con el otro.

Fase 3

Ejecución real o puesta en marcha

La tercera fase hace referencia a la ejecución real de la base argumentativa del entrenamiento. Como punto de partida, se aplica una serie de ejercicios relacionados con el entrenamiento actoral y el entrenamiento para bailarines de danza contemporánea, utilizando los medios necesarios para unir las formas en las que se entrenan los intérpretes en cada disciplina, comprendiendo sus diferencias, pero analizando las necesidades de cada uno, aprovechando los puntos que tienen en común, y llevando a cabo una propuesta que pueda ser empleada en la construcción de sentidos en el movimiento.

La ejecución real busca poner en práctica el planteamiento teórico mediante la experimentación, pues es un saber que se construye por medio del quehacer, ya que no existe un método anterior que lo ponga a prueba y sobre el cuál se pueda analizar el comportamiento de los intérpretes. Por esta razón, la única forma para probar si la propuesta es funcional, es llevarlo a cabo en diferentes espacios y con diferentes comunidades, grupos y colectivos de danza contemporánea.

Cuando se lleva al campo de acción, al principio se hace de una manera muy ambiciosa empleando mucho tiempo en la ejecución de la propuesta, y saturando de contenidos las sesiones. Pero, a medida en que se iban realizando más versiones, el proyecto se iba concretando y las temáticas se iban afianzando, a tal punto de utilizar únicamente lo que era necesario. Así mismo, los ejercicios aplicados se fueron transformando a tal punto que del entrenamiento empezaban a surgir las actividades propias para su desarrollo. Cabe señalar que algunos

ejercicios usados al principio, se han mantenido porque han demostrado que son efectivos para la comprensión de algunos contenidos imprescindibles para la interpretación.

Todo esto es posible gracias a un diálogo constante que se entabló con los bailarines de los colectivos en donde se aplicó la propuesta, ya que eso permitía que evolucionara debido a las nuevas inquietudes que se presentaban, las experiencias que se forjaban y que comprobaban que algunos materiales funcionaban y otros no. Además, el hecho de que cada artista comprende la interpretación para la danza de formas distintas, ayudaba a alimentar el argumento de la investigación y lo fortalecía.

Esta fase contiene una etapa muy importante, la cual corresponde a la materialización final del planteamiento. Esta materialización se hace por medio de una puesta en escena que reúne los contenidos abordados durante las sesiones previas y se expresan mediante un ejercicio, algunas veces coreográfico, que incluye una *situación* ficticia sobre la cual se desenvuelve la acción y se manifiesta la *intención*. Este material se organiza en una muestra que se socializa ante un público más amplio, relacionado con el arte escénico, y en donde se fomentan nuevas conversaciones alrededor de la interpretación en la danza, el rol que cumple, la forma en que se aborda y se profundiza, presentando nuevas posturas que avalan, contradicen, atenúan y cuestionan el diseño metodológico del entrenamiento.

Estas fases metodológicas se expresan mejor y con más detalle al analizar cada una de las versiones por separado (todos y cada uno de los ejercicios, tareas y propuestas de actividades están consignadas en los anexos). Estudiarlo de este modo, permite distinguir cada una de las etapas del diseño metodológico, como también los cambios, modificaciones y transformaciones que hubo en cuanto a contenidos, contextos y ejercicios empleados en el desarrollo de la praxis. A continuación, se consignan las experiencias de cada una de las versiones, que contienen un

planteamiento, un desarrollo, unos resultados y un análisis de esos mismos resultados. La tabla de resultados está dividida en tres ítems a analizar: 1. Naturaleza de los impulsos, 2. Acción Danzada y 3. Análisis de la situación.

Primera versión

Agrupación Soma Danza

La agrupación Soma-Danza Contemporánea era una de las agrupaciones jóvenes emergentes de la ciudad de Bogotá, que nace en el año 2016, y sus integrantes eran, para el momento de la ejecución del entrenamiento, estudiantes de últimos semestres del proyecto curricular de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Se dedicaban a investigar el movimiento a partir de la convergencia de distintas disciplinas de la danza como: la danza folclórica o tradicional, el ballet, la danza urbana, la danza afro, e incluso, se arriesgaron a abrirse espacios en la interdisciplinariedad incluyendo dentro de su portafolio de artistas, a intérpretes con formación actoral, lo que repercutió de manera positiva en sus bailarines pues gestó un intercambio de conocimientos, un diálogo constante y una exploración de otros lenguajes, recursos y posibilidades físicas que complementaron la formación de todos sus intérpretes.

Por otro lado, exploraban los lenguajes inclusivos del arte y la sociedad en un esfuerzo por entender las dinámicas que le damos constantemente al cuerpo y a la corporeidad, proporcionándole una preponderancia importante a todo lo que lleva consigo un cuerpo singular y plural, es decir, comprendiendo que hay una totalidad corporal de los organismo vivos implicados en la escena, en donde es posible acceder a sus diferentes manifestaciones masculinas y femeninas, sin verse limitados, al mismo tiempo, por estas determinaciones dialécticas, sino que por el contrario proponen una alternativa en la construcción del cuerpo e impulsan así un

estado de éxtasis que abarca el movimiento, el sentimiento y la interpretación, proyectando un discurso de igualdad de género al replicar la necesidad del uno en el otro.

La creación del colectivo nace a partir de su primera pieza llamada “¿Y USTED QUÉ?”, dirigida e interpretada por Anyelo Clavijo y Alejandro Mesa, y presentada en su primer momento dentro del Concurso Coreográfico, llevado a cabo en la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, para la celebración del DÍA DE LA DANZA 2016. También cuenta, dentro de su repertorio, con las obras *MATE-A-MORPHO* (2018) caracterizada por abordar la energía animal y agresiva del ser humano; *Manual básico de Albañilería* (2019) y *Manifiesto ¡A la libertad!* (2020), obras que ponen a prueba a sus intérpretes al enfrentarlos a la interpretación de una manera más directa, pues los obliga a utilizar otros medios para la creación escénica como son la construcción de personaje y la implementación de la palabra y la voz como aspecto complementario de la pieza coreográfica; además, por medio de estas dos puestas en escena, la agrupación tiene la posibilidad de reflexionar acerca de su realidad inmediata y el contexto que se vive en el país.

El entrenamiento con esta agrupación fue realizado en un periodo de tiempo de tres (3) semanas divididas en tres bloques; cada bloque contenía un proyecto semanal, y cada sesión contó con una temática específica. Esta división temática por sesión, permitió ajustar los ejercicios planteados para esta versión de acuerdo a las necesidades particulares del encuentro. Finalmente, se anexan los resultados arrojados y conclusiones de cada bloque, con sus respectivas evidencias (datos que se pueden consultar al final de este documento en la sección de anexos). Cabe aclarar que, durante la ejecución del entrenamiento con la agrupación Soma Danza, cada bloque no contiene el mismo número de sesiones, puesto que la participación de los intérpretes no fue una constante. En ese orden de ideas, el horario de las sesiones se ajustó a

partir de la segunda semana y se redujo el número de sesiones, es decir, las que en un inicio eran tres, terminaron siendo únicamente dos. Esto permitió tener otro tipo de hallazgos consignados en el análisis de los resultados y las conclusiones.

Tabla 4

Temas planteados para estructurar el entrenamiento de la primera versión

SENTIMIENTO			CONTENIDO		
Pri mer Bloq ue	<i>Sensación</i>		<i>Reconocimiento de sí</i>		<i>Propiocepción</i>
	Reconocer el ser como individuo	Sensación interior	Estimular procesos de autorrelación	Reconocer en el cuerpo un estado específico para reproducirlo en cualquier momento.	Reacciones al mundo exterior: “Dar y Recibir”
PROPÓSITO			OBJETIVO		
Segu ndo Bloq ue	<i>¿Qué quiero?</i>	<i>Deseo</i>	<i>Resolver</i>	<i>Conseguir</i>	
	Conflicto		Estrategia	Meta	

	Reconocimiento del contexto y del papel que desempeña dentro del mismo.	Desde qué lugar como individuo me dispongo para resolver el conflicto.	Superado el obstáculo que se me ha presentado antes, logro conseguir lo que me planteé al principio.
IMPULSOS		INTENCIONES	
Tercer Bloque	<i>Acción</i>	<i>Control de la acción</i>	
	Resolver desde el <i>hacer</i> escénico problemas planteados en la situación.	Controlar el nivel de intensidad energética empleada para la ejecución de una tarea o premisa escénica.	

Resultados

Hay que anotar que esta primera versión tuvo la particularidad de estar principalmente enfocada en el trabajo interno y emocional, lo que es más cercano al entrenamiento actoral. Como es un terreno ajeno y un tanto desconocido para los bailarines, la forma de abordarlo fue interesante y significativa. Para empezar, cabe resaltar que el objetivo se cumplió, ya que, al explorar la sensación interior, las llevó a estados emocionales complejos, y lograron conectar de manera efectiva con su mundo interior. Sin embargo, al ser un elemento nuevo en su diapasón de posibilidades, se les dificultó pasarlo al cuerpo y expresarlo por medio del movimiento. Aún así, cabe destacar que esto proporcionó diversos hallazgos y dificultades por parte de los intérpretes:

1. Hallazgos:

a. Relación:

- Desde el contacto: esto genera una relación directa con el otro.

- Desde el movimiento: creando un reflejo de acción reacción.
 - Complicidad: se empiezan a forjar relaciones que no son pre establecidas, sino que son el resultado de la ejecución de una misma acción desarrollada por más de una persona.
- b. Tono: uno de los mayores hallazgos encontrados fue la importancia que tiene el tono para la intención, pues del tono depende, en gran medida, que una intención se pueda identificar fácilmente, no sólo por el espectador, sino por otro intérprete.
2. Dificultades:
- a. Pierden muy fácil la relación que establecieron con el otro en ese universo que crearon. La relación que más prevalece y se mantiene de inicio a fin, es la relación con el espacio.
- b. Cuesta identificar la diferencia en el tono cuando el intérprete no entra en contacto con alguien o con algo, o cuando pierde ese contacto con alguna de esas superficies.
- c. Lo que desemboca, finalmente, en la reafirmación de la comodidad cuando tienen contacto con la coreografía, pues es la zona segura de los bailarines, ya que es el lugar que reconocen y en el que se han formado y desempeñado por años.

Análisis de Resultados

Tabla 5

ÍTEM	HALLAZGOS	DIFICULTADES
------	-----------	--------------

<p><i>Naturaleza de los impulsos</i></p>	<p>A pesar de la falta de constancia, cabe resaltar que los intérpretes manifestaron que, si bien aún no lograban dominar la producción de impulsos internos para la reproducción consciente de los mismos, empezaban a intuirlo, a reconocer el proceso de movimiento de energía interior que estimula las emociones. En concordancia con la conclusión a la que llegó Stanislavski (1951) a propósito de la plástica en la que expresaba que <i>“En resumen, aun no tengo la verdadera plasticidad, no tengo aun el sentido del movimiento, pero ya lo presiento en mí y sé que la fluidez exterior se funda en la sensación interior del movimiento de la energía”</i> (p. 104).</p>	<p>Los intérpretes ven las emociones como algo muy distante y ajeno a ellos; consideran que la emoción no es un motor para generar movimiento, porque opinan que el lugar de la emoción no es un terreno concreto, ni firme, por el que puedan transitar con facilidad o seguridad, ni en el que puedan desarrollar acciones dancadas.</p>
		<p>Por un lado, aún les cuesta a algunos intérpretes encontrar el camino para llegar y explorar el mundo interno, el mundo de las emociones y conectar con esos estados alterados. Por otro lado, a otros intérpretes, cuando han logrado identificar los impulsos (conectar), les cuesta exteriorizarlos, ponerlos en evidencia y llevarlos al límite, por miedo y/o por timidez.</p>
<p><i>Acción Danzada</i></p>	<p>Se empiezan a hacer ajustes reales en cuanto al movimiento y tono muscular de acuerdo a la necesidad específica de la acción.</p>	<p>Al entrar en contacto con una coreografía, los intérpretes pierden contundencia en la ejecución de la acción; la intención pierde fuerza y muchas veces queda flotando en la nada; no tiene desarrollo.</p>
	<p>A nivel muscular hay puntos de mayor tensión y otros de mayor relajación, que son empleados como estrategia para superar el obstáculo que se plantea y llegar finalmente a la meta: “conseguir lo que quiero”.</p>	

<i>Análisis de la Situación</i>	<p>Los bailarines empiezan a intuir lo que conforma una situación, cuando se plantea un lugar imaginario que delimita el movimiento de los cuerpos y un objetivo que marca una ruta para el accionar de los intérpretes.</p>	<p>Al asumir la situación ficticia por vez primera, basado en un relato, los intérpretes recurren a la ilustración, la representación y la mimetización de las acciones, por la concepción que se tiene de lo que es actuar, lo que se cree que es actuar. En ese orden de ideas, empiezan a aparecer acciones falsas y representativas; los intérpretes hacen que hacen, más no realizan la acción. Les cuesta abstraer las acciones físicas y transformarlas en movimiento. Se quedan en la idea textual del relato y no encuentran los recursos necesarios para pasarlos al cuerpo y llevarlos a escena.</p>
	<p>Percepción: Entre mayor cantidad de elementos a tener en cuenta mientras el intérprete ejecuta una premisa determinada, es necesario tener muy abierta la percepción. Eso obliga a salirse de sí mismo, a salirse de su lugar común que es el movimiento y que centra su atención únicamente en el cuerpo individual. Al abrir la percepción se encuentran puntos de quiebre en el otro y puntos de fuga que se pueden aprovechar para sacar ventaja de ello, lo que fácilmente se puede determinar como “Estrategia”.</p>	<p>Bloqueo de articulaciones: Cuando entran en juego otros elementos como los obstáculos que el intérprete debe superar, sumado a una intención específica, sosteniendo una relación con el otro y con el espacio; empieza a aparecer también la urgencia que los lleva al descontrol físico, aparece la euforia inconsciente que tiene como consecuencia el bloqueo de las articulaciones, provocando accidentes y torpeza en la ejecución de la tarea escénica.</p>

Conclusiones

Efectivamente en este tipo de trabajos que son cada vez más complejos y compuestos, el trabajo debe ser ejecutado de manera escalonada, es decir, sumando contenidos a medida que se adelantan las sesiones. Se habla de compuestos y complejos porque conforme se avanza en los

contenidos, se van agregando nuevos elementos con los que el bailarín tiene que relacionarse sin perder el encadenamiento que ya formó anteriormente. Estos niveles de comprensión de las relaciones son ajenos y poco recorridos por los bailarines, luego al abordarlos, los descoloca y los pone incómodos.

De este modo, se podría partir desde un lugar que ellos reconozcan y se desenvuelvan con mucha facilidad, es decir, partir de un componente netamente coreográfico y a medida que se va avanzando ir decodificando y complejizando el trabajo, por medio de referentes literarios tales como: temas, cuentos, noticias, letras de canciones, etc.

En cuanto al planteamiento de la estructura del entrenamiento, los resultados arrojados demuestran que es efectiva la manera de explorar el mundo interior para estimular impulsos que luego se van a convertir en acciones y en movimiento, y que finalmente se van a relacionar con el mundo exterior. Sin embargo, se pone en tela de juicio el procedimiento empleado para tal propósito, porque al partir por la exploración del mundo interno, emocional y sensitivo de cada intérprete, se demostró que se presentan bloqueos creativos, ya que ese lugar de emociones profundas, estimuladas desde las experiencias y la intimidad de los intérpretes, son lugares harto sensibles y completamente desconocidos por ellos; lo que quiere decir que deben tratarse con sumo cuidado y se debe tener mucho tacto al abordar un trabajo a partir de allí (hace parte de su intimidad y quizás les cueste compartir este tipo de experiencias o emociones), más aún cuando los intérpretes no lo hacen de forma voluntaria; los bailarines formados en danza contemporánea, si bien tienen un interés por el trabajo escénico e indirectamente por la interpretación, buscan esta última por medio del movimiento concreto, eso quiere decir que no siempre escudriñan en sus emociones, en sus pulsiones, en sus experiencias de vida para suscitar sentimientos de todo tipo, ni mucho menos estimulan su imaginación para tratar de encontrar

esos mismos estados; a diferencia de lo que hace un actor, que además es consciente que debe entrar en ese terreno durante el entrenamiento para darle mayor profundidad y veracidad a su actuación.

En resumen, el bailarín quiere moverse, quiere bailar, quiere obtener una destreza en la ejecución de su movimiento y quiere disfrutarlo mientras lo hace, no sufrirlo. Lo que ocurre es que el trabajo en el entrenamiento, sobre todo allí que es donde se abre el espacio para la exploración, tiene su cuota de amargura, y el actor es consciente de eso, comulga con ello y lo acepta; el bailarín en cambio no está entrenado en ese aspecto. Así que es necesario emplear estrategias que permitan llevar al bailarín a esos lugares sin crear obstáculos ni mentales, ni emocionales, porque finalmente se verán reflejados en el cuerpo y repercutirá en su movimiento, lo cual es contraproducente para el trabajo que se está desarrollando y los resultados que se quieren adquirir. La improvisación puede ser una de esas estrategias a emplear, ya que se puede utilizar para potenciar la comprensión de elementos tales como la acción de manera más efectiva.

Ese es el reto precisamente: crear acciones que no sean representaciones, ni ilustraciones, sino que busquen alejarse lo que más se pueda de esos lugares, y aun así logren comunicar, transmitir o dar a entender un contenido específico. No siempre es necesario que se cuente una historia, pero a partir de un contenido se pueden generar lecturas, el espectador puede llegar a entender o a percibir sensaciones. La ventaja es que el campo de la acción es concreto y directo. Mientras que la emoción, el estado y la sensación transitan por el campo de lo subjetivo (lo abstracto), la acción transita por ambos terrenos: La objetividad y la subjetividad, porque, entre otras cosas, la emoción, el estado y la sensación hacen parte de la acción, y siempre están presente en ella.

Ahora, cabría hacerse la pregunta ¿la acción es una actividad? Se supone que no: La acción es ejecutar una tarea específica, es algo concreto que, además, parte de una pulsión determinada; un impulso interno que lleva al intérprete a ejecutar un movimiento y este, al mismo tiempo, va cargado de una intención (un tono, un ritmo, una sensación, una emoción) que ayudará a la acción a cargarse de sentidos, de contenidos. Volviendo a lo que dice Stanislavski sobre este tema “no hay acción física sin intención, sin aspiración, sin invenciones de la imaginación en las que no haya una acción sin fe en su autenticidad, y, en consecuencia, sin sensación de verdad” (p. 309).

Efectivamente el campo de la acción está presente siempre, y puede ser la causa o consecuencia de muchos factores, tanto internos como externos; y todos esos elementos son los que se tienen en cuenta a la hora de hacer una puesta en escena, algunas veces podrá ser una acción directa, concreta, y otras, por el contrario, puede ser absolutamente abstracta, pues los lugares de la emoción, de los gestos, hacen parte de la subjetividad.

También se considera que no es muy efectivo dejar completamente por fuera de la práctica el concepto de *situación*, porque la comprensión de los conceptos que la componen están relacionados con el trabajo de la *intención*. Así que si se involucra su estudio en la práctica, se podría profundizar aún más en este último elemento, pero cuidando que la *situación* no abarque todo el estudio.

Segunda Versión

Agrupación Corpus Novum Danza

A partir de los datos recopilados en el análisis de resultados y las conclusiones de la primera versión, hubo una readaptación del planteamiento para la segunda versión. En esta oportunidad, el entrenamiento fue realizado con la agrupación Corpus Novum, que es un

colectivo de danza contemporánea creado en mayo del año 2021, por estudiantes de la carrera de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB. El origen de este colectivo responde a la profunda necesidad de generar un espacio de encuentro para el entrenamiento, el intercambio y la creación, en medio de un panorama de aislamiento que pone en tensión la existencia de la práctica artística. Es la síntesis de una generación de bailarines, cuya necesidad imperante es reconstruir un cuerpo fragmentado por la pandemia y transformarlo en un cuerpo colectivo, en donde dialogan diferentes experiencias vitales. El entrenamiento fue realizado en un periodo de tiempo de un mes con tres sesiones semanales, 2 horas por día. Empezó el 5 de septiembre y concluyó el 15 de octubre de 2021. Los encuentros fueron efectuados los días martes de 6 pm a 8 pm, viernes de 6 pm a 8 pm y los domingos de 11 am a 1 pm, divididas en tres bloques; cada bloque contiene un proyecto semanal, y cada sesión cuenta con una temática específica. Para este momento, los intérpretes eran estudiantes de cuarto, quinto y sexto semestre del proyecto curricular de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB. La principal modificación realizada en el planteamiento de esta versión estuvo dada por el encauzamiento de los contenidos, pues en la primera versión el enfoque estaba puesto en la sensación y el mundo interno del intérprete, en cambio, el grueso temático de esta versión estuvo centrado en la *situación escénica*. Finalmente, se anexan los resultados arrojados, el análisis de los resultados y las conclusiones de cada bloque, con sus respectivas evidencias.

Tabla 6

Temas planteados para estructurar el entrenamiento de la segunda versión

<p>SENSACIÓN</p> <p><i>De dónde parten los impulsos y cómo reconocerlos</i></p>
--

Primer Bloque	<i>El SER como individuo</i>				
	<p>Objetivo: Reconocer el ser como individuo desde las experiencias tanto profesionales como personales de los intérpretes.</p> <ul style="list-style-type: none"> • ¿Quién soy? • ¿Qué traigo? (Experiencias buenas/malas, emociones, etc.). <p>¿En qué estoy en este momento? (Emocionalmente, anímicamente, en este momento de la vida, por qué situación está atravesando cada uno).</p>				
SITUACIÓN					
Segundo Bloque	<i>¿Quién?</i>	<i>¿Qué?</i>	<i>¿Cómo?</i>	<i>¿Cuándo?</i>	<i>¿Dónde?</i>
	Rol/Personaje/Intérprete	Acción (¿Qué quiero?) Objetivo (¿Qué hago?)	Estrategia	Tiempo	Espacio
<i>Nota. Ver Gráfica 1 en Anexos.</i>					
Tercer Bloque	INTENCIÓN				
	<i>Acción</i>			<i>Objetivo</i>	

Resultados

La división de esta versión se realizó de acuerdo a las 5 preguntas en las que se analizó la situación escénica. En ese orden de ideas, durante las sesiones de la primera semana, se abordaban y se estudiaban los contenidos de cada pregunta de la siguiente manera:

Día 1: ¿Quién? *Contenidos*: Rol e intérprete.

Día 2: ¿Qué? *Contenidos*: Acción y Objetivo (¿Qué quiero? ¿Qué hago para conseguir lo que quiero?

Día 3: ¿Cómo? *Contenidos*: Estrategias; obstáculos; conflictos; meta.

Día 4: ¿Cuándo? *Contenidos*: Tiempo

Día 5: ¿Dónde? *Contenidos*: Espacio/Lugar

Las siguientes semanas se profundizó en los conceptos de impulsos, rol, tono muscular, acción, objetivos e intención.

1. Hallazgos:

- a. A los bailarines se les facilita más la comprensión de la situación, la acción y/o el impulso, si parten desde el movimiento.
- b. Los bailarines pueden traer un impulso a partir de la experiencia, al recordar que ya han sentido esa emoción y han pasado por ese estado emocional en algún momento de sus vidas.
- c. Algunos bailarines reconocen que la imaginación es una herramienta que se puede controlar y que puede generar movimientos, y esos movimientos a su vez los pueden relacionar con un estado emocional, en vez de pensar y convencerse de estar triste, feliz, enojado, etc., de manera real.

- d. Al realizar ejercicios relacionados con el tema de los roles, los bailarines logran identificar las diferencias que hay en los estatus existentes y que tiene cada rol. También comprenden que ese estatus no es fijo, sino que es cambiante y se transforma, y la forma de cambiarlo es por medio de la acción. Además, comprenden que la relación entre roles afecta directamente el estatus del otro.
- e. Los bailarines evidencian la necesidad de ser claros en la forma en la que se brinda la información de la acción, para que el compañero de escena pueda leer la acción realizada y poder reaccionar.
- f. En ciertas situaciones ficticias, los bailarines logran identificar las dinámicas de la acción dependiendo de los impulsos, las necesidades y los roles que cada uno está desempeñando.
- g. Algunos bailarines señalan que los movimientos se generan por un impulso, y lograr identificarlo dentro de la coreografía según las necesidades de expresión que sienta su cuerpo en un momento determinado. Además, reconocen que la coreografía está al servicio de la situación y de lo que se quiera comunicar a través de ella.
- h. Con respecto a la intención, los intérpretes logran distinguir que es donde se desarrolla la acción, tiene un fin último y hay un primer impulso corporal que puede ser un sentimiento o emoción.
- i. A pesar de que la acción es la misma, es ejecutada de manera distinta por cada uno de los bailarines, pues el impulso primario es diferente y eso genera repercusiones físicas específicas en el cuerpo del bailarín.

2. Dificultades:

- a. Cuando los bailarines abordan los impulsos, se ocupan de tratar de llegar primero a la emoción, y se olvidan que pueden generar impulsos a partir de la exploración de la acción o de la situación, que son lugares más concretos y estables que la emoción.
- b. Algunos bailarines consideran que todo depende de cómo éste se sienta en el momento de asumir una creación. Sin importar cuál sea la naturaleza o las necesidades de la situación escénica, estos bailarines creen que lo más importante debe ser el estado anímico del bailarín en ese momento, y esto debe permear cualquier situación imaginaria o actividad que se realice.
- c. Los bailarines tienden a frenar los impulsos mientras realizan una coreografía para no perderse en la estructura física y poder enlazar el movimiento que sigue.
- d. A algunos bailarines les parece complejo contener la emoción durante un desplazamiento y en cierto punto descargarlo. No encuentran los medios necesarios para emplear esa energía en una acción específica.
- e. A otros bailarines les cuesta soltar el estado emocional al que han sido inducidos, porque les cuesta separar la ficción de la realidad, y se aferran al sentimiento provocado.

Análisis de resultados

Tabla 7

ÍTEM	HALLAZGOS	DIFICULTADES
<i>Naturaleza de los impulsos</i>	Sin embargo, al frenar ese impulso primario, se genera una contención e inmediatamente se produce otro impulso distinto, que se expresa por medio de la coreografía, lo que	Hay impulsos que generan ciertas acciones pero que los bailarines frenan por respeto, cuidado o timidez, sobre todo cuando están bailando una coreografía.

	<p>hace, que la coreografía deje de ser un fin y se convierta en un medio expresivo que utiliza el intérprete para comunicar lo que le está pasando internamente. De este modo, los movimientos están llenos de intención porque tiene toda una cadena de impulsos, que tienen un propósito final y que se manifiestan por medio de una serie de acciones, y están presentes en el cuerpo.</p>	<p>A los bailarines les cuesta desprenderse de lo que son como persona: sus gustos, sus preferencias, sus desagradados, etc. Eso hace que no se generen matices a la hora de abordar tareas escénicas, y como resultado sus ejecuciones terminan siendo monótonas.</p>
<p><i>Acción Danzada</i></p>	<p>La acción permite que el estatus de los roles esté en un constante cambio.</p>	<p>Los bailarines tienden a realizar movimientos parásitos en las coreografías para adornar la acción, esos movimientos se consideran parásitos y adornos porque no tienen nada que ver con la naturaleza de la pieza o con la eficiencia de la acción, está fuera de tono o no tiene un propósito claro. Es por eso que al estudiar el movimiento desde la intención por medio de la acción contundente y precisa, se eliminan ese tipo de movimientos.</p>
	<p>Las intenciones cambian dependiendo de la relación entre los objetivos que tienen los roles y los intérpretes.</p>	
	<p>La intención contiene un tono muscular (el tono no se refiere específicamente a la tensión física que genera inmovilidad sino a la tonicidad que consta de diferentes niveles de tensión muscular); un ritmo (un ritmo de la acción); una acción (qué hago para conseguir lo que quiero); un propósito de la acción (qué quiero conseguir con ello); y una energía específica que se le imprime a esa intención, y la energía va directamente ligada con el impulso; y en ese orden de ideas va a componer todo el cuerpo en función de las acciones que se vayan a realizar; cada acción va a tener</p>	

	<p>tanto una reacción como una intención específica, dependiendo de lo que se quiera expresar.</p>	
	<p>Las diferencias que se generan en la intención, hacen que el cuerpo se comporte de manera distinta: hay tensiones musculares distintas, hay movimientos distintos (movimientos cerrados, movimientos abiertos), producidos de manera técnica; lo que hace que se generen cambios físicos que repercuten de manera significativa en el cuerpo de cada intérprete.</p>	
<p><i>Análisis de la Situación</i></p>	<p>En ciertas situaciones, hay momentos en los que lo primero que se busca es contener la acción, como estrategia para elaborar mentalmente lo que se hará después y tomar una decisión final.</p>	<p>En la formación en danza no se considera importante abordar el estudio del rol, porque se da por sentado que el bailarín es un intérprete y, a diferencia del teatro, no tiene que encarnar un personaje. Como consecuencia de ello, los intérpretes no tienen consciencia del rol que pueden desempeñar en una coreografía. Por eso, se evidencia la necesidad de incluir dentro del entrenamiento una franja dedicada al estudio del rol y los diferentes estatus.</p>
	<p>Se busca específicamente la reacción en el otro, y para eso, los intérpretes tienen que conectar con el otro sin perder la conexión consigo mismo, con sus impulsos, estableciéndose en la situación, trabajando con los impulsos, tejiendo esos impulsos y buscando las estrategias internas necesarias para ejecutar esa acción.</p>	
	<p>En la medida en que los intérpretes profundicen en los imaginarios que construyen de manera individual, más se potencia y más razón de ser va a tener la acción.</p>	

Conclusiones

En conclusión, la propuesta de un entrenamiento actoral dirigido a bailarines de danza contemporánea es efectivo y aporta de manera significativa al proceso formativo y creativo de los intérpretes. Los bailarines logran comprometerse con situaciones ficticias y dentro de ellas reconocen los conceptos que hacen parte de este estudio; sus cuerpos, por ejemplo, en un caso específico estaban respondiendo a una necesidad que era protegerse; identificando la acción que es sobrevivir, y la intención de proteger, protegerse y/o proteger al otro; y por último reconocen el objetivo específico que es salvarse.; y luego ese pequeño tránsito termina siendo un puente entre una acción física y una acción danzada, que tiene que ver con la coreografía, que responde a una musicalidad y a un ritmo específico, que tiene unos conteos determinados, pero que, además, tiene una intención y una interpretación concreta; y responde también al accionar del otro, a una situación; y como esa acción tiene un propósito se le podría llamar como “*acción danzada*”. Con respecto a este punto de la coreografía, justamente fue un tema señalado en las conclusiones de la versión inmediatamente anterior a ésta, y adaptada como un punto estratégico para que los bailarines se sientan cómodos de abordar el trabajo interpretativo desde un lugar que reconocen, lo que permite confirmar que es un método funcional se debe seguir empleando.

Con respecto al tema de las emociones, a diferencia de la versión anterior, el tratamiento de la exploración del mundo interior fue más efectiva, ya que al realizar ejercicios introspectivos los bailarines logran observar el comportamiento que tiene el cuerpo y logran relacionar los aspectos físicos que aparecieron en determinado ejercicio, para emplearlos luego en una estructura física. El problema que se sigue presentando, es que hay ejercicios introspectivos que carecen de un fin específico dentro del planeamiento del entrenamiento, y en ese orden de ideas quedan sueltos y completamente desperdiciados. Se sugiere que estos ejercicios deben estar planteados con el objetivo de ser utilizados en un ejercicio escénico, preferiblemente de

naturaleza coreográfica, para que los intérpretes obtengan la claridad del impulso estimulado y comprendan el proceso de enlace que deben realizar para tal propósito.

Por último, los resultados que arroja esta versión evidencian que el estudio de la *intención*, a su vez, focaliza el área de la interpretación que se quiere entrenar, por medio de conceptos tales como la *acción* y el *objetivo* los cuales hacen parte de la *situación* y son indispensables para la construcción de sentidos. Lo que nos lleva a concluir que el estudio no puede estar únicamente centrado en el estudio de la *situación*, y que la *intención* no puede prescindir de la *acción* ni del *objetivo* y es a estos conceptos a los que hay que darles mayor enfoque en el desarrollo de una nueva versión del entrenamiento.

Tercera Versión

Agrupación Departamento Coreográfico

La tercera versión fue realizada con la agrupación Departamento Coreográfico, que es un colectivo de danza contemporánea nacido en el año 2016, en la ciudad de Bogotá, motivado por el interés de jóvenes bailarines en explorar el movimiento y la creación. En ese espacio, se indaga alrededor de las diversas prácticas creativas, buscando desarrollar una idea coreográfica en torno a la danza contemporánea y la interpretación, construida desde las diversas informaciones y preguntas de sus integrantes. El colectivo se encuentra desarrollando una investigación de movimiento llamada Movimiento Vagabundo, en la cual se trabaja en torno a la construcción de un estado de cuerpo específico para la ejecución de la pieza El Pico de la Buitrera. Este continuo proceso investigativo propone explorar una forma de movimiento que nace de la visualización de las personas que habitan la calle; una abstracción de lo que vemos todos los días. Es una exploración sobre el movimiento decadente y propio, donde el cuerpo asume una profundidad en el peso y suscita un estado instintivo de supervivencia. Cuenta con

cuatro obras de danza contemporánea: Tránsito 3-50, El Pico de la Buitrera, Historias de una Onda Larga y Proyecto Avenida. Además de haber realizado residencias y colaboraciones con otros colectivos internacionales como *Ibidem* (México, Inglaterra) y *EnNingúnLugar* (México), y nacionales como *TerSer Cuerpo* y *Colectivo Carretel*. El colectivo ha participado en diversos espacios para la danza al interior de la ciudad y el país, como lo han sido: Temporada de Jóvenes Coreógrafos en *Artestudio* (2017); IV Encuentro de Danza Contemporánea *La Casa Baila* (2017); Noche de Cortos Coreográficas, en el marco del X Festival Danza en la Ciudad; Encuentro Poéticas Experimentales en la ciudad de Ibagué (2018); Residencia de Creación en *La Futilería CasaCorto* (2019); Festival Cortoscinéticos Vol. II (2019); *Casabierta* (2019). Para el momento de ejecución de este entrenamiento, los integrantes de este colectivo eran bailarines profesionales egresados del programa curricular de Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB. Los resultados alcanzados en la anterior versión, permitieron evidenciar que la base sobre la cual se sustenta este entrenamiento es alrededor del concepto de *intención*, bajo la premisa de darle intencionalidad al movimiento, lo que sugirió que se debía regresar al inicio, al planteamiento del proyecto para formular esta versión, ya que al profundizar en el estudio de este recurso se identifican tres elementos que hacen parte del entrenamiento actoral y que componen la *intención*: el primero es el *impulso*, el segundo es la *acción escénica* y el tercero es el *objetivo escénico*. Esto permite asimilar que, además de estos elementos, no se debe dejar de lado el estudio de la *situación escénica* pues, a pesar de no ser un eje central, contiene otros datos que complementan y ayudan a la comprensión de los demás conceptos.

Teniendo en cuenta la concepción holística, se modificó el diseño metodológico, que es ejecutado en un taller intensivo de 1 semana, con una duración de seis sesiones de dos horas cada una; en donde se logra relacionar los cuatro pilares de la educación (aprender a ser, conocer,

hacer y convivir) con los componentes del entrenamiento (Impulso, acción, objetivo, intención y situación). De esta manera, se le dió significación a la propuesta destinando una sesión para la experimentación de cada uno de los conceptos actorales al servicio de los bailarines, es decir, que la propuesta fue ejecutada de la siguiente manera:

1. Primera sesión: El impulso. Para el estudio de este concepto fue utilizada la memoria emotiva propuesta por Stanislavski y la imaginación de situaciones ficticias de riesgo; esto con el objetivo de llevar a las intérpretes a estados emocionales alterados y profundos para que logren reconocer en el cuerpo de dónde parten esos impulsos.
2. Segunda sesión: La acción. En un encuentro previo a la sesión de ese día, junto al maestro Edwin Vargas, se estructuró una secuencia física en parejas que fue la base de movimiento sobre la cual se integraron los demás componentes. Eso permitió explorar la relación que hay entre la acción física y la acción danzada.
3. Tercera sesión: El objetivo. El objetivo se expresó bajo la premisa ¿Qué quiero? De este modo, cada intérprete tenía un objetivo que se oponía al de su compañera, lo que formaba un conflicto y complejizaba la tarea escénica. La estructura coreográfica seguía siendo la misma y se le añadía este componente.
4. Cuarta sesión: La intención. En este punto se hace la sumatoria de los elementos explorados en las sesiones anteriores y se integran en el componente coreográfico para estudiar su transformación.
5. Quinta sesión: La situación. A la intención se le añade el componente situacional; se le da un rol a cada intérprete, un lugar y un elemento cronológico sobre el cual tienen que situar la acción, la cual sigue siendo la misma estructura coreográfica.

6. Sexta sesión: Socialización. Siguiendo esta misma estructura metodológica se socializan los resultados ante un grupo de personas interesadas en la interpretación para la danza. Además, los intérpretes prepararon un ejercicio en el que tomaron decisiones de los impulsos, las acciones, los objetivos, los roles y las situaciones desde las que abordarían la estructura coreográfica.

Si se analiza la forma en la que fue planteada esta versión, se puede evidenciar que se sigue manteniendo la base planteada en la primera versión a partir del discernimiento hecho al marco teórico, pero profundizando en el estudio al entrar en detalle en conceptos específicos de la teoría teatral que hacen parte de un mismo bloque y se relacionan entre sí.

Tabla 6

Temas planteados para estructurar el entrenamiento de la tercera versión

<i>Primera Sesión</i>	IMPULSO		
<i>Segunda Sesión</i>	ACCIÓN		
	Componente coreográfico: estructura física previamente diseñada		
<i>Tercera Sesión</i>	OBJETIVO		
<i>Cuarta Sesión</i>	SITUACIÓN		
	Rol/Intérprete (Quién)	Tiempo (Cuándo)	Espacio/Lugar (Dónde)
INTENCIÓN			
<i>Quinta Sesión</i>	Sumatoria de todos los demás componentes anteriormente planteados y explorados, reunidos en una composición escénica.		

Resultados

1. Hallazgos:
 - a. La memoria emotiva es un recurso efectivo para estudiar el tema de los impulsos,

pues compromete al intérprete con sus propias experiencias, a diferencia de la imaginación, ya que el estudio desde este lugar tomaría más tiempo. Al abordar la memoria emotiva, siempre hay un punto en el que, inevitablemente, la situación se sale de control, lo cual es necesario para que se entiendan todas esas motivaciones, emociones y movimientos de energía internos para luego transformarlos. Ahora el trabajo está en cómo, de toda esa interioridad, se puede tomar el control sobre esos impulsos, ya que están presentes y claros en el cuerpo; cómo se podrían trabajar de manera consciente, es decir, tener esas sensaciones de impulso, con otro tipo de acción, si se quiere coreográfica, que no tenga que ir al recuerdo emotivo sino que el impulso pueda ser reconocido en el cuerpo.

- b. El contacto visual es una forma efectiva de entablar relaciones con contenido. Se empiezan a generar lecturas en el espectador aunque no haya todo un desarrollo, ni una construcción de sentidos previo a la ejecución de la premisa. La mirada es un recurso muy potente para la interpretación. Hay que darle dirección y jugar con los focos de esta, siendo muy conscientes de lo que se quiere conseguir con ella.
- c. La acción inevitablemente empieza a transformarse, a pesar de que los intérpretes están abordando los impulsos a partir de ideas primarias de las emociones, teniendo en cuenta, claro está, las experiencias propias. La estructura física se vuelve tan solo un pretexto de organización del material, porque lo que experimentan los intérpretes va más allá de un compás de 4/4.
- d. Al hacer el enlace entre el impulso y la acción, los intérpretes empiezan a identificar que hay otros contenidos de tipo intencional, contenidos de impulsos y

de relación, es decir, que queda claro que los materiales pueden tener contenidos específicos y que no es solo la acción mecánica.

- e. En este punto, además, se empieza a introducir el término “*acción danzada*”, que está relacionado con la *acción física* que propone Stanislavski, pero que se compone y se aborda desde lugares diferentes.
- f. El estudio del concepto “*objetivo*” en específico, permite ver como los demás elementos propuestos para este entrenamiento están presentes. Lo que significa que el objetivo no puede existir sin la acción y sin el impulso, y estos dos no pueden existir sin el objetivo, porque todos estos elementos están ligados y hacen parte de la intención. Sin embargo, la intención se puede abordar desde cualquiera de estos frentes: ya sea desde el impulso, desde el objetivo o desde la acción misma para empezar a dotar de sentido al movimiento.
- g. Es notable cómo la estructura física se va modificando de acuerdo a las necesidades mismas de la premisa, eso quiere decir que el movimiento es una consecuencia de la integración de estos elementos, lo que complementa y a su vez complejiza la ejecución de una estructura coreográfica organizada previamente.
- h. Los intérpretes comprendieron el término de la *intención* en toda su magnitud y empezaron a realizar un trabajo de apropiación de los contenidos en conjunto, siendo conscientes de los cambios que se presentaban en la estructura coreográfica, en sus cuerpos, pero principalmente en su movimiento.
- i. Los bailarines encuentran que la quietud y el silencio son recursos que potencian el hecho escénico. Además, reconocen que generan matices porque hacen parte de las dinámicas de movimiento, pero evidencian la necesidad de ser conscientes del

lugar en el que pueden emplear estas herramientas para que sea efectivo.

- j. Algunos bailarines identifican la intención a través de las dinámicas de movimiento. Al comparar estos dos factores, pueden observar que son lugares técnicos que pueden ser entrenados.
- k. Los bailarines logran reconocer que una intención clara y precisa matiza el cuerpo, lo que obligatoriamente potencia la información que se está transmitiendo.

2 Dificultades:

- a. La premisa de la transformación de la acción física no fue del todo clara, lo que no permitió ver con exactitud la abstracción de la acción física.
- b. En un principio, el tener todas las premisas de intención (impulso, acción, objetivo), al mismo tiempo, resultó ser abrumador para los intérpretes; no sabían cómo ubicar cada uno de estos elementos dentro de la estructura física. Cuando lo intentaron intuitivamente, se encontraron con la ejecución torpe y apresurada de la frase coreográfica. También, por momentos se les perdía la estructura creada y no podían retornar a ella. Fue necesario detenerse y aclarar las premisas que cada intérprete tenía, indicando que podían partir la exploración desde una de las premisas para facilitar su ejecución, por ejemplo: partir por el objetivo.
- c. El lugar de la situación, hablándolo en términos cronotópicos, es completamente desconocido para los bailarines. Eso hace que se les dificulte darle un mayor nivel de detalle a la construcción escénica que se les plantea, incluso, simplemente ejecutar una de las tareas escénicas que se propone, por ejemplo: Es 15 de abril de 1945 a medio día; sobretodo, cuando se plantea una única premisa de tiempo

como la anterior, tiende a dificultar más el desarrollo de la misma, pues no es un elemento de estudio en la danza.

Análisis de resultados

Tabla 7

ÍTEM	HALLAZGOS	DIFICULTADES
<i>Naturaleza de los impulsos</i>	El impulso precede a la acción.	Es necesario que el intérprete sea consciente del tipo de intención que le está imprimiendo al movimiento, pues muchas veces se piensa que el movimiento ejecutado técnicamente es suficiente para expresar y generar lecturas, el problema es que si el intérprete no es consciente del tipo de impulso, deja de tener control sobre la lectura que está generando con su movimiento.
	Hay impulsos orgánicos que desembocan en una acción directamente relacionada con el impulso, ejemplo: el impulso de correr desemboca en la acción de correr. También está la respuesta instintiva a un hecho o una situación específica. Ejemplo: Ante una situación de riesgo, el impulso puede ser mantenerse a salvo y la acción es correr. Por último, se encuentra en los impulsos aquellos que se oponen a la acción, o más bien, que no están directamente relacionados con la acción, pero que necesitan de ella para manifestarse. En este caso específico las actividades cotidianas se convierten en acciones físicas. Ejemplo: el impulso de la rabia puede	A los bailarines les cuesta disociar los diferentes elementos que componen la intención y le dan interpretación al movimiento, porque aún no logran materializarla, dosificarla y aplicarla coherentemente con la acción danzada.

	<p>manifestarse a través de la acción de lavar los platos.</p> <p>Las dinámicas de movimiento se pueden relacionar con los impulsos. Cuando los intérpretes hacen un estudio riguroso de los elementos físicos involucrados en la producción de esos impulsos, pueden reproducirlos de manera voluntaria sin la necesidad de recurrir a la memoria emotiva o a la estimulación de estados alterados.</p>	
<i>Acción Danzada</i>	<p>Se empieza a esbozar una definición del término "acción danzada", que se puede referir a aquella acción de tipo coreográfica que está dotada de contenido y que, además de los elementos que contiene la acción física, tiene un tempo y un ritmo dado por la música.</p>	<p>Cuando se les pregunta a los bailarines ¿qué entienden por acción danzada? Hay quienes responden que se refiere a una manera de adornar la forma del movimiento.</p>
	<p>La acción se puede reconocer fácilmente a través del movimiento, pero cuando viene acompañada de un impulso empiezan a surgir lecturas, y el movimiento empieza a colmarse de intención.</p>	<p>Los bailarines siguen perdiendo precisión en la coreografía al entrar en contacto con los elementos propios de la interpretación del movimiento, lo que genera tensiones innecesarias que entorpecen su accionar.</p>
	<p>Recursos como la temporalidad, que hacen parte de las dinámicas de movimiento, también generan intencionalidad.</p>	
<i>Análisis de la Situación</i>	<p>Del mismo modo que en la segunda versión, la coreografía se vuelve un medio para un fin mayor, que es en últimas el de tener una mayor expresividad y lograr comunicar una intención determinada.</p>	<p>Se considera que es normal que se presenten dificultades al ejecutar acciones coreográficas desde premisas cronotópicas, pues la formación en danza no recurre a esos lugares para explorar el movimiento. Sin embargo, al incluirlo dentro del entrenamiento y</p>

		considerarlo como una posibilidad dentro de la creación, le brinda a los bailarines herramientas que les permite generar matices a sus creaciones.
		Los bailarines tienden a ver la situación de manera muy simple, y la situación está llena de detalles.

Conclusiones

Se demuestra que el entrenamiento brinda herramientas efectivas para la interpretación en la danza. Los intérpretes logran reconocer y diferenciar las transformaciones que hay en su movimiento cuando está presente la intención y cuando no.

Sin embargo, los bailarines tienden a ver la situación de manera muy simple, y la situación está llena de detalles pues es de ahí de donde se derivan las relaciones, los impulsos, las acciones, etc.; y hay una enorme conexión entre todos esos elementos. Aun así, no logran comprender de qué están compuestos esos detalles ni para qué les son funcionales en su quehacer, lo que causa que se les dificulte ponerlo en el cuerpo, y eso solo podría ganarse a través del entrenamiento.

Por otro lado, al abordar ejercicios de tipo emocional se debe ser muy consciente y riguroso con el tiempo con el que se cuenta. En primer lugar, debe haber un momento de preparación para entrar en el estado emocional, posteriormente un momento para explorar ese sentir y por último el tiempo necesario para salir de ese lugar al que se llegó.

Esta versión también permitió que surgieran interrogantes con respecto al rol que cumple la música dentro del entrenamiento mismo, si bien estaba presente, en este trabajo no se había contemplado como un elemento más a investigar. Sin embargo, en el ejercicio final, la música

(componente fundamental de dramaturgia de la danza) apoyaba la situación y potenciaba la atmósfera construida; del mismo modo que en los ejercicios abordados por los intérpretes la música era utilizada para situar la acción escénica. Por otro lado, se abre una nueva posibilidad de abordar la interpretación para la danza, y resulta ser muy valioso para quienes se interesan y se preguntan constantemente por este tema.

Diseño final y conclusión

Este diseño es el resultado final de los procesos anteriores, el cual debe estar sujeto a modificaciones y adaptaciones de acuerdo a variables de edad, población, experiencia, etcétera. Esta propuesta de diseño es la hipótesis final de estos tres años de trabajo, son el resultado del ejercicio teórico-práctico desarrollado durante este tiempo con las tres poblaciones abordadas y pretende ser un modelo de conocimiento aplicable a procesos de entrenamiento en el territorio de la danza contemporánea del país.

Además, el hecho de haber forjado alianzas con agrupaciones de corta, mediana y larga trayectoria, hizo que la propuesta empezara un proceso de posicionamiento en el medio escénico distrital, generando un reconocimiento a la labor y un valor agregado al gremio de la danza en la ciudad.

Por otro lado, estos colectivos con los que se desarrolló la propuesta, están compuestos por artistas interesados en la interpretación, que por medio de la creación, indagan en las formas de llegar a la construcción de sentidos de manera intuitiva. Pero como este es un saber cinético que se puede reproducir en la práctica artística, esta propuesta les brinda la posibilidad de acercarse de manera técnica a la intención, de una forma que puedan emplear en cualquier espacio creativo que asuman, ya sea como colectivo o como intérpretes. Es por eso que los bailarines han encontrado en este diseño un modo de asimilar, potenciar y matizar su propio

movimiento.

Conviene destacar que si se compara este diseño con el primero, se puede notar que contiene muchos menos temas porque están sintetizados, es decir, logran especializarse y volverse más específicos. Es así como surge la propuesta final en materia de conceptos, los cuales se presentan a continuación. Hay que tener en cuenta que la siguiente tabla incluye el diseño final de las temáticas a desarrollar para un taller que las aborde. La metodología, por el contrario, estaría a cargo de quien se interese en ejecutar el entrenamiento desde esta perspectiva

Tabla 8

Temas planteados para estructurar el diseño final del entrenamiento

INTENCIÓN			
IMPULSOS	Sensación	Emoción	Mundo interno
OBJETIVO	Necesidad		Propósito
ACCIÓN	Acción Física		Acción Danzada
SITUACIÓN ESCÉNICA	Rol e intérprete	Espacio	Tiempo
Reunión de los contenidos abordados, estudiados y analizados antes de manera individual, aplicados en un material escénico concreto.			

En conclusión, la experiencia demuestra que los contenidos propios de la *intención*, relacionados al trabajo coreográfico, incluyendo el estudio de la *situación escénica*, son efectivos, pues brindan las bases necesarias para la interpretación en la danza. En definitiva, son estos los conceptos que pueden ser empleados para la construcción de sentidos en el movimiento.

Asimismo, los insumos para la consolidación del entrenamiento, surgen de las distintas miradas que se le proporcionan a la práctica escénica y conducen a darle una definición formal al

término de *acción danzada*, expresión construida desde el diálogo constante con los intérpretes y la experiencia de los mismos durante el entrenamiento.

Por otra parte, se logra acceder a la coreografía, el ritmo y la composición de movimiento a partir de la música, terreno que a manera personal representa una dificultad significativa considerando que no hace parte de las dinámicas actorales, por tanto permite comprender desde adentro el proceso que debe realizar un bailarín al momento de incluir los elementos que se proponen en este entrenamiento, sin ignorar que ese nivel de disociación hace que su práctica sea más compleja. Todo esto construye una conciencia sobre la dramaturgia del intérprete y, por supuesto, la construcción dramática de las piezas de danza, que de alguna manera instala una forma particular de hacer dramaturgia escénica a diferencia del teatro.

Para finalizar, es importante anotar que la práctica ha permitido demostrar que la manera de construir saberes en el arte es buscando las referencias y poniéndolas en práctica, incluyendo las diversas perspectivas y los diferentes estilos de aprendizaje mediante el proceso etológico de ensayo-error. Es así como todo este proceso se ha desarrollado a partir de la reflexión de esos contenidos, en efecto, porque existió una elaboración metodológica que se valió de la curiosidad, la intuición y la creatividad para buscar nuevas estrategias y formas de emplear y construir esos saberes.

Bibliografía

- Alonso Serrano, A., García Sanz, L., León Rodrigo, I., García Gordo, E., & Ríos Brea, L. (s. f.).
Métodos de investigación de enfoque experimental. Postgrado UNE. Recuperado 4 de
abril de 2023, de
[https://www.postgradoune.edu.pe/pdf/documentos-academicos/ciencias-de-la-educacion/
10.pdf](https://www.postgradoune.edu.pe/pdf/documentos-academicos/ciencias-de-la-educacion/10.pdf)
- Araque, C. (2009). El entrenamiento como base de la formación actoral. *Calle 14*, vol: 3 (3),
114-121. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/issue/view/121>.
- Astrosky, D y Holowatuck, J. (2001). *Manual de juegos y ejercicios teatrales: hacia una
pedagogía teatral*. Instituto Nacional de Teatro.
- Colmenares E., A. M. (2012). Investigación-acción participativa: Una metodología integradora
del conocimiento y la acción. *Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*,
3(1), 102-115. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4054232.pdf>
- Eines, J. (2005). *Hacer Actuar: Stanislavski contra Strasberg*. Editorial Gedisa, S.A.
- Godínez Rivas, G. L. (2014) *Cuerpos: efectos escénicos y literarios*. Pina Baush [Tesis Doctoral,
Universidad de las Palmas de Gran Canaria] Current Research Information System
Universidad de las Palmas de Gran Canaria
https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/13024/4/0707979_00000_0000.pdf
- Grotowski, J. (1968/1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI editores, s.a. de c.v.
- Guerra, R. (2003). *Apreciación de la danza*. Letras Cubanas.
- Laban, R. (1975). *Danza educativa moderna*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Pavice, P. (1987). *Diccionario del teatro*. Wilku (v1.0), ePub base 2.0 espaebooks.com

Richards, T. (s.f.). Trabajar con Grotowski Sobre las acciones físicas.

<https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/06/53695992-52613010-trabajar-con-grotowski-sobre-las-acciones-fisicas-thomas-richards.pdf>

S. (s. f.). *Conceptos básicos del entrenamiento*. Sanitas.

<https://www.sanitas.es/sanitas/seguros/es/particulares/biblioteca-de-salud/ejercicio-deporte/Consejos-para-correr/conceptos-entrenamiento.html>

Serrano, R. (2004). Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica.

Atuel.

Stanislavski, K. S. (1951/2009). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la

encarnación. Alba Editorial, s.l.u.

ANEXOS

Anexo 1: Ejercicios ejecutados por sesión en la primera versión.

Agrupación Soma Danza

Teniendo en cuenta los ejercicios empleados en el entrenamiento y la formación actoral, se realizó un listado de actividades recogidas y almacenadas en la siguiente tabla, para ser empleados en la presente prueba según las necesidades enmarcadas en los objetivos generales y específicos de cada temática

Tabla 9

Tabla de ejercicios empleados para la ejecución de la propuesta

Calentamiento	Impulsos	Objetivo	Acción
La silla del rey.	El muro	Seguir el movimiento del otro.	Dialogar con el movimiento del otro: objetivo: hacerse entender.
La gallina y sus pollitos.	La despedida	Robar el movimiento del otro	“Masacrar” al otro, el otro se queda quieto.
El nudo	El espejo (Pedir perdón).	Uno abraza y el otro rechaza.	Caminar descalzo sobre superficies imaginarias. Luego con los zapatos buscar esa misma expresividad. (Extraído de “Hacia un teatro pobre” Grotowski, 1968/1992)
Irradiar y proyectar la energía	Florecimiento y decadencia del cuerpo. (Extraído de “Hacia un teatro pobre” Grotowski, 1968/1992)	Bailan en parejas. 2 parejas. El que dirige el movimiento no deja de hacer contacto con el otro. Desean estar juntos	El mismo que el anterior pero con las manos que sienten, tocan y acarician materiales específicos y superficies (siempre imaginarias). Luego, manos y pies en reacciones simultáneas. (Extraído de “Hacia un teatro pobre” Grotowski, 1968/1992)

Bastones	Imagen animal (Extraído de “Hacia un teatro pobre” Grotowski, 1968/1992)	Halagar los defectos del otro, muy emocionado, y agrandarlos.	Tipos de postura: Según la edad: distribuir el centro y los ritmos. (Extraído de “Hacia un teatro pobre” Grotowski, 1968/1992)
Pelotas	Mediante asociaciones con gente, situaciones, memorias, convertirse en un árbol. (Extraído de “Hacia un teatro pobre” Grotowski, 1968/1992)	Trepar el cuerpo del otro.	Modular con los músculos: el hombro grita como una cara. El hombro se regocija. Una rodilla es voraz. (Extraído de “Hacia un teatro pobre” Grotowski, 1968/1992)

Calentamiento	Impulsos	Objetivo	Acción
Estatuas (brisa de amanecer)	Analogía con un niño recién nacido. (Extraído de “Hacia un teatro pobre” Grotowski, 1968/1992)	Tocarle una parte del cuerpo al otro, el otro no puede dejarse y viceversa.	Situaciones sencillas y llegar a la coreografía.
La “lleva” cargados. La base carga al otro en frente de sí y el que es cargado está de cabeza, cuando pasan la lleva cambian: el que era cargado pasa a ser base y el que estaba de base pasa a ser cargado.	Concentrar la luz en diferentes partes del cuerpo. Animar estas partes creando formas, gestos y movimientos.	Escoger un impulso emocional (llorar, reír, etc.) y transferirlo a una parte esencial del cuerpo al cual quiere darle expresión. (Extraído de “Hacia un teatro pobre” Grotowski, 1968/1992)	Una persona alza la mano y se deja caer, los demás irán a sostenerla. ¿Cómo entran y cómo salen del piso?
Movimiento articular con		Virus.	El asesino misterioso.

una bola imaginaria que recorre el cuerpo.			
Caminar a ritmos de lugares específicos.			Pulsadas.

Calentamiento	Impulsos	Objetivo	Acción
En círculo, pasar la energía gritando: I´am the King, I´am the queen, I´am the princess, I´am the prince. (Se utiliza principalmente para calentar la voz y explorar los resonadores).			
Carrera: gana el que llegue de último.			
Nariz al piso, rodillas al pecho, etc.			
Chiquiri, chiquiri, ya fo fó			
Yen yen yen calenguela: en círculo, sobre un paso base, se canta esta canción indígena.			
Balonmano			

Desplazarse por el espacio sólo con rollitos.			
Ameba, cangrejo, canguro, gorila.			
Pelea de gallos			
Arañitas			
Caminar a velocidad en un espacio reducido.			
Correr a toda velocidad a ciegas.			

Nota. No todos los ejercicios consignados en esta tabla fueron utilizados en el entrenamiento y otros fueron transformados de acuerdo a las necesidades propias de la práctica.

Primer Bloque

Agrupación Soma Danza

Tema: Sentimiento/Sentido (Reconocimiento de sí mismo)

Contenido-sensación-propiocepción.

Proyecto Semanal

La idea principal de la primera semana, era abordar el trabajo de exploración del mundo interno de cada intérprete. Para eso, partiendo de la individualidad y de la experiencia que cada intérprete tiene de sus vivencias personales, no solo a nivel profesional, sino también, a nivel emocional, se pudiera reconocer al ser como individuo. Es decir, indagar acerca de las posibilidades que pueden derivarse de la pregunta ¿Quién soy yo? Intentando darle respuesta mediante la práctica, a partir de estímulos imaginarios que pretenden desatar emociones y sentimientos en forma de impulsos, principal insumo para la acción y el movimiento.

Primera sesión

Así pues, la primera sesión se centró en el reconocimiento del ser como individuo. El trabajo de imaginación en este caso fue el más efectivo, así que los ejercicios empleados para tal propósito fueron los siguientes:

- *Ejercicio 1.* Proyección de la energía desde el cuerpo partiendo de imaginarios.
- *Ejercicio 2.* Florecimiento y decadencia del cuerpo.
- *Ejercicio 3.* Mediante asociaciones, estimular sensaciones interiores.
- *Ejercicio 4.* Explorar desde el cuerpo y el movimiento texturas imaginarias.
- *Ejercicio 5.* Improvisación.

Segunda sesión

La segunda sesión buscaba principalmente estimular procesos de autorrelación, eso quiere decir que, para reconocer en el cuerpo un estado, una emoción, un sentimiento específico, debe establecer una relación introspectiva consigo mismo. Por eso, los siguientes ejercicios fueron propuestos para que el intérprete pueda “ver hacia adentro” de sí mismo, reconozca sus emociones y las ponga en función de su movimiento al exteriorizarlas:

- *Ejercicio 1.* Movimiento articular.
- *Ejercicio 2.* Escoger un impulso emocional, transferirlo a una parte del cuerpo.
- *Ejercicio 3.* Buscar vestigios de la infancia en la propia conducta.

Tercera sesión

En esta sesión se empiezan a introducir ejercicios que permiten abordar la relación con el otro, propicia el trabajo en grupo y genera complicidad entre los intérpretes, ya que la premisa es reaccionar al mundo exterior (dar y recibir), es decir, que los estímulos que provienen del mundo exterior tienen repercusiones en el mundo interior de cada uno; lo que hace que se produzcan nuevos impulsos y que ellos entren en una dinámica de acción-reacción. Esto obliga a los bailarines a salir del ensimismamiento y a proyectar las sensaciones internas encontradas. De este modo, los ejercicios empleados en esta sesión están divididos en estímulos que parten del interior y estímulos que parten del exterior, y se relacionan de la siguiente forma:

Estímulos que parten del interior

- *Ejercicio 1.* Imagen animal.
- *Ejercicio 2.* Modular con los músculos (Profundizar en la expresividad particular de las extremidades).
- *Ejercicio 3:* Sólo con esa parte del cuerpo ganar expresividad para:
 - *Proponer atmósferas.
 - *Cambiar de ritmos.
 - *Inducir a expresar sentimientos más profundos.

Estímulos que parten del exterior.

- *Ejercicio 4.* Pedir perdón: uno frente al otro, traen un recuerdo, situación o persona a la que le quieran pedir perdón y lo hacen.
- *Ejercicio 5.* La despedida: (A partir de un estímulo sonoro)

Plantear situaciones imaginarias cercanas a los asistentes, en este caso utilizamos la

despedida en un aeropuerto, uno de los dos se va y el otro no quiere dejarlo ir.

Acercamiento a lo coreográfico.

Segundo Bloque

Agrupación Soma Danza

Tema: Propósito (*Qué quiero, qué deseo*) - **Objetivo** (*Resolver y conseguir*).

Proyecto Semanal

La segunda semana tenía como finalidad identificar los deseos propios del rol dentro de la situación a través de la apropiación de los conceptos de “Propósito” y “Objetivo”. Para este trabajo, era necesario valerse de la *relación*, por eso el punto de partida fue la exploración de los contenidos desde el trabajo en parejas y en colectivo. Durante esta semana se incorporan conceptos tales como conflicto, estrategia y meta, cada uno de esos conceptos son estudiados en cada sesión de este bloque.

Primera sesión

Como ya se indicó, la primera sesión se centró en el estudio del concepto *conflicto*. El conflicto se refiere específicamente al obstáculo que se le presenta al “*quién*” para conseguir lo que quiere o desea. Ante este panorama, es pertinente abordar el reconocimiento del contexto y del rol que desempeña el intérprete en ese contexto específico ante un conflicto particular, es decir, el papel que desempeña en relación con el conflicto, el contexto y el otro. Ejemplo: ¿Soy yo el que propone el conflicto? ¿Soy el mediador? ¿Soy el que intenta resolverlo? ¿Quién soy y qué papel desempeño? Los siguientes ejercicios fueron escogidos para esta sesión ya que permiten estudiar este concepto sin desligarse del tema principal:

- *Ejercicio 1.* En parejas, uno dirige el movimiento del otro. Cambio de rol.

Se desplazan por el espacio.

- *Ejercicio 2.* El rol que dirige entabla contacto visual con el mismo rol de otra pareja.
- *Ejercicio 3.* Uno abraza y otro rechaza. El que rechaza quiere ir a abrazar al otro de la otra pareja. Cuando estén muy cerca, a punto de tocarse, el otro debe aparecer para impedirlo con lástima, con deseo, con cuidado, con un profundo amor.

Segunda sesión

Esta sesión tiene la particularidad de abordar los conceptos “Estrategia” y “Meta”, debido a los ajustes hechos al segundo y tercer bloque. En ese sentido la estrategia se refiere al método que va a emplear el sujeto para resolver el conflicto, superar el obstáculo y llegar a la meta: eso que quiere o desea. Para ello, fue importante plantear el interrogante: ¿desde qué lugar como individuo puede situarse para resolver cierta situación planteada? y ¿de qué recursos, de los que posee, se vale para ello? Esto con el fin de que cada uno como intérprete pueda acercarse a dichos términos para comprenderlos, asimilarlos, jugar y explorar con ellos desde su perspectiva propia, formación y experiencia como bailarín. Por último, la meta se refiere al cumplimiento efectivo o no, satisfactorio o no, del objetivo que se planteó el intérprete en un inicio, y es allí donde se reconocen los demás conceptos explorados anteriormente, pues se descubre si las decisiones que tomaron resultaron efectivas para alcanzar su objetivo principal. Los ejercicios empleados para la comprensión de ambos términos y la apropiación del tema de este bloque fueron los siguientes:

- *Ejercicio 1.* Son un grupo de desconocidos que entran a un ascensor: Uno le toca la mano al otro.
- *Ejercicio 2.* Primero entra uno, desde un punto del espacio, desarrolla una acción cíclica. Entra un segundo (un tercero, un cuarto) propone una acción en función de lo que ya ha sido creado, sin cambiar el tiempo y desde otro punto del espacio.
- *Ejercicio 3.* Tocar una parte del cuerpo del otro, el otro no se deja y viceversa. (Invadir).
- *Ejercicio 4.* Ocupar el espacio del otro.
- *Ejercicio 5.* Trepar el cuerpo del otro sin tocar el piso. Cambio. Luego alternamos entre: Base quieta, base ayuda y base móvil.
- *Ejercicio 6.* Caminando por el espacio alguien se detiene a ver algo, los demás se van deteniendo para ver lo mismo. Todos quieren ser el primero en verlo. Se trepan, se sobrepasan, etc.
- *Ejercicio 6.* Hacen un tumulto, se agrupan, improvisan movimientos. Uno tiene que atravesar el tumulto.

Tercer Bloque

Agrupación Soma Danza

Tema: Impulsos (Acción) - Intenciones (Control de la acción)

Proyecto Semanal

Este bloque estuvo centrado en el estudio de los impulsos y la intención, aplicados en situaciones escénicas basadas en textos literarios. Al ser la última semana, se recogieron los logros alcanzados en los bloques anteriores, de acuerdo con los términos y

conceptos abordados en cada una de las sesiones, y se emplearon en ejercicios de mayor complejidad. De este modo, se les brinda a los bailarines otras posibilidades de crear, investigar e improvisar.

Para ello, la base de la propuesta es la acción que sirve como soporte del movimiento. Por medio de la estimulación de los impulsos a partir del trabajo en equipo, se provee de intención a las formas compuestas, lo que en últimas se refiere al control de la acción. Así pues, se profundiza en la relación con el otro pero, a diferencia del bloque anterior, se abre el espectro para que los intérpretes no sólo estén pendientes de una persona (trabajo en parejas) sino de todo el grupo, es decir, que empiecen a tener la responsabilidad de ejecutar varias tareas escénicas a la vez.

Por ese motivo, se les asigna mayor responsabilidad a los intérpretes, es decir, se les dan pocas premisas y ellos, desde su criterio, deben complementar esas premisas para asumir las rutas de cada sesión. Por ende, fueron utilizados para la exploración dos cuentos de Elmo Valencia: “*Nancy*” y “*¿Sabía usted que María bebió jugo de Borojó?*”.

Primera sesión

El enfoque de este bloque estaba puesto en la creación. La idea era que los intérpretes pudieran crear estructuras de acción a partir de cuentos que propicien el desarrollo de situaciones ficticias. En la primera sesión fue utilizado el cuento literario de Elmo Valencia llamado “*Nancy*” como estímulo para la creación. Este relato narra la historia de un hombre que trabaja en una fábrica de jabones y debe enterrar a su hija, quien ha muerto de desnutrición, en una caja de jabones. Ya que la temática del cuento era tan densa y extracotidiana, la premisa principal fue

desarrollar toda la sesión en completo silencio, con el fin de crear la atmósfera que atribuía el texto. Consiguientemente fueron empleados estos ejercicios:

Componente físico

- *Ejercicio 1.* Se desplazan por el espacio con las extremidades completamente sueltas, entregando el peso al piso.
- *Ejercicio 2.* Intentan ir a la vertical pero la fuerza de gravedad los hunde, los absorbe.
- *Ejercicio 3.* Empiezan a luchar, pero la fuerza de gravedad los hunde más.
- *Ejercicio 4.* En parejas mueven el cuerpo de su compañero que está completamente descolgado.
- *Ejercicio 5.* En esas mismas parejas, buscar la verticalidad. Ahora el otro ejercerá esa oposición.
- *Ejercicio 6.* Misma tarea grupal, el cuerpo desprendido, intentan movilizarlo (llevarlo a la verticalidad). Cuerpo que busca la verticalidad otros lo impiden.

Contenido emocional

- *Ejercicio 1.* El muro: Pasa una persona al frente y los demás lo miran, esta persona debe pedir ayuda y debe lograr conmovier para que la saquen.
- *Ejercicio 2.* Trabajo con el cuento “Nancy”. Se divide el grupo en dos: Grupo A, Grupo B. El Grupo A, hará una propuesta desde la individualidad y luego juntarán esos resultados en una sola propuesta grupal (empalmar). El grupo B hará una propuesta desde la colectividad. Deberán escoger un fragmento, una frase,

o una imagen que les haya llamado la atención del cuento y construir una propuesta física o coreográfica.

Segunda sesión

En la segunda sesión fue utilizado el cuento literario de Elmo Valencia llamado “*¿Sabía usted que María bebió jugo de Borojó?*” como estímulo para la creación.

Este relato narra la historia de un hombre y una mujer, quienes se encuentran siempre a la misma hora y en el mismo lugar del parque en el centro de Cali. Efraín está profundamente enamorado de María y le dice que se va a casar con ella cuando gane la lotería. María por su parte, aunque quiere estar con Efraín, piensa que es muy difícil ganarse la lotería. En ese preciso instante pasa una negra vendiendo jugos de Borojó. María compra uno y se lo bebe, compra otro y otro, y uno tras otro se los va bebiendo. A María se le sube la calentura que le dice a Efraín que se casen ya, pero Efraín empeñado en la idea de la lotería, le dice que lo mejor es esperar.

A diferencia de la anterior sesión, dada la naturaleza jocosa del relato, la principal premisa fue desarrollar esa sesión con completa libertad para reírse o hablar si lo consideraban necesario. Además de esa premisa, se emplea una ambientación sonora festiva y los siguientes ejercicios:

- *Ejercicio 1.* Masacrar al otro.
- *Ejercicio 2.* Tregar el cuerpo del otro (Base estática, base móvil, la base gira y el otro se ancla). Luego de distintas maneras.
- *Ejercicio 3.* Cuerpo que intenta atravesar otros cuerpos, cuerpos que se lo impiden.
- *Ejercicio 4.* Una persona mira un punto en el espacio, los otros no

lo dejan. Luego, los otros obligan a una persona a ver un punto en el espacio, un cuerpo se resiste.

- *Ejercicio 5.* Al entrar en el trabajo con el cuento “¿Sabía usted que María bebió jugo de Borojó?” Se empieza por la lectura del cuento.

Luego, se divide el grupo en dos (A y B) Grupo A: una pareja, Grupo B: otra pareja. El objetivo es que reconstruyan el momento en el que ella bebe el último sorbo de jugo. Se propone formular escenas alternas con finales alternos.

Nota. En caso de que haya sólo 3 personas, abordar los dos momentos: Cuando le propone matrimonio y cuando se bebe el último sorbo.

Videos de evidencia

https://drive.google.com/drive/folders/151d1uAKnl05QAn3oNfwLN2T_Rsp9RxB

[U?usp=share_link](#)

Anexo 2: Informe final de la beca de apoyo para la profesionalización de artistas de la Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte 2021

Agrupación Corpus Novum

**DIRECCIÓN DE FOMENTO
PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS**

Nombre de la convocatoria	“Beca de apoyo a la profesionalización de artistas”
Tipo de participante Señale si es persona natural, agrupación o persona jurídica.	Persona natural
Nombre del participante	Fausto Leonardo Báez Porras
Nombre del representante Cuando se trate de agrupación o persona jurídica.	No aplica
Documento de identificación Cuando se trate de persona jurídica debe ser el NIT, si es agrupación debe ser el número de identidad del representante.	1010239291
Nombre de la propuesta ejecutada	Proyecto Confrontación. Entrenamiento actoral dirigido a bailarines de danza contemporánea
Número de resolución de adjudicación	Resolución No. 505 de 2021
Valor total ejecutado En letras y números.	\$3.356.521 (tres millones quinientos cincuenta y seismil quinientos veintinueve pesos)
Fecha de inicio Use el formato DD/MM/AA	31/08/2021
Fecha de terminación Use el formato DD/MM/AA	30/11/2021

Evidencias

Evidencia (s)	https://docs.google.com/forms/d/1gY-wFKM-b8QI7Nxnt1P0YC1s9kPYOcNQ3ptkarMGQRl/edit?usp=sharing
----------------------	---

Evidencia (s)	https://drive.google.com/drive/folders/11xYmE5cl4Tklb8r_L-xhYGWHxWkz7YsU?usp=sharing
----------------------	---

Evidencia (s)	<p>https://drive.google.com/file/d/1JfXcf_AdTDDu9ZEVE9NcIWfWb9kJDCtP/view?usp=sharing</p> <p><i>“Este proceso me sirvió para entender de forma más concreta conceptos útiles para la interpretación, poder aplicarlos en el ámbito práctico y trasladarlos al plano del movimiento, así como una posibilidad de entrenar la capacidad de dotar de contenido las formas y hacer un puente entre lo coreográfico y la elaboración de significados más delimitado.” Laura Monje (intérprete)</i></p> <p>Nota: Contenido sensible. Por favor no compartir, divulgar, ni hacer público.</p>
----------------------	--

Evidencia (s)	<p>https://drive.google.com/file/d/1343hN9-GzF1wDtR7Pj0T1u8JtGEGV4Mf/view?usp=sharing</p> <p>https://drive.google.com/file/d/1lhiDE-WEIXRgl2tPiaa7nxwcz8mm1HPu/view?usp=sharing</p>
----------------------	---

Evidencia (s)	<p>https://drive.google.com/file/d/1KThoeCbCyS5LGQGCCQssWt34VHs_RlJB/view?usp=sharing</p> <p><i>“A nivel personal el proceso me ayudó a desarrollar y mejorar los procesos interpretativos, a encontrar sistemas o motores de intención en busca de mejorar el desarrollo de los movimientos y las frases. Dentro de este taller se ofrecen diferentes herramientas que quizá dentro de la disciplina de la danza o sus espacios no se presentan con la misma claridad.” Juan Andrade (Intérprete)</i></p>
----------------------	---

Territorio

Relacione las localidades y barrios a los que llegaron las actividades de la propuesta (adicione las filas que sean necesarias).

Localidad	Barrios
Teusaquillo	Teusaquillo
Los Mártires	Samper Mendoza
Usaquén	Contador
Usaquén	Cedritos
Suba	Villa Elisa
Kennedy Central	08 Kennedy

Población (máximo 200 palabras)

Describe de qué manera la propuesta aportó a los participantes y/o beneficiarios.

Hay que partir diciendo que a los bailarines se les brindó un espacio físico apto para el entrenamiento y el desarrollo de las actividades propias de la danza, dotados de las herramientas necesarias para la buena ejecución de la práctica. Lo cual permitió que pudieran profundizar en las preguntas e inquietudes que cada uno tenía y quería abordar en el entrenamiento.

Por otro lado, en términos del contenido que se abordó en el entrenamiento, les aportó rasgos distintivos que podrán emplear en sus creaciones dentro y fuera de la academia, para potenciar así su interpretación. Además, les brindó la posibilidad de abordar la creación desde otros puntos de vista que no están únicamente ligados al movimiento, pero que eventualmente les puede proporcionar movimiento. Además, considero que les llegó a aportar estrategias de enseñanza-aprendizaje para que sean empleados en lugares donde se desempeñan como intérpretes creadores o docentes formadores.

En el caso particular de la agrupación Corpus Novum, una agrupación que está en proceso de consolidación y en fase de exploración, les puede brindar herramientas creativas para pensarse la danza desde la construcción de narrativas.

Estrato socioeconómico

Estrato	# participantes y/o beneficiarios
1	1
2	5
3	5
4	1
5	2
6	
Total	14

Rango de edad

Edad	# participantes y/o beneficiarios
0-5 Primera Infancia	
6-12 Infancia	
13-17 Adolescencia	
18-28 Juventud	14
29-59 Adulthood	
+ de 60 Persona Mayor	
Total	

Sexo

Sexo	# participantes y/o beneficiarios

Mujer	8
Hombre	6
Intersexual	
Total	14

Identidad de Género

Identidad	# participantes y/o beneficiarios
Femenino	8
Masculino	6
Transgénero	
Total	14

Orientación sexual

Orientación	# participantes y/o beneficiarios
Heterosexual	7
Gay	4
Lesbiana	0
Bisexual	3
Total	14

Grupo étnico

Etnia	# participantes y/o beneficiarios
Afro	-
Indígena	-
Mestizo	-
Raizal	-
ROM-gitano	-
Otros	-
Total	-

Características sociales y poblacionales

Grupo poblacional	# participantes y/o beneficiarios
Artesanos	-
Personas con discapacidad	-
Personas Habitantes de Calle	-
Sectores Sociales LGBTI	-
Personas de comunidades rurales y campesinas	-
Personas en ejercicio de prostitución	-
Personas privadas de la libertad	-
Personas en proceso de reincorporación	-
Víctimas del conflicto	-
Total	-

Equipo de trabajo

Identifique el equipo que tuvo a cargo la ejecución de la propuesta (adicione las filas que sean necesarias).

Nombre	Profesión/Oficio	Rol desempeñado
Fausto Báez	Actor/Estudiante	Coordinador y director de la propuesta.

Alianzas

Relacione los aliados y cooperantes que logró vincular durante la ejecución de la propuesta (adicione las filas que sean necesarias).

Nombre	Rol desempeñado
LA OTRA GUARIDA	Espacio físico de entrenamiento
CASA DE LA JUVENTUD CACMA	Espacio Físico de Entrenamiento
CORPUS NOVUM	Asistentes al entrenamiento

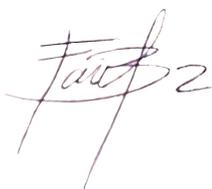
<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1euCE2sLeiJ7WIXLzHziEMiWz-B8ua-c0lgfzhQPgMMo/edit?usp=sharing>

<https://drive.google.com/file/d/1JFLp7v6G11fgKn9N2aKNAMJujNfifbKr/view?usp=sharing>

<https://drive.google.com/file/d/1JAJJNUHywLL9CA78ocV2yjPeXSv1kcq7/view?usp=sharing>

https://drive.google.com/file/d/16w3-OTiogypPj46VLNbfz5_48k2QyA2N/view?usp=sharing

<https://drive.google.com/file/d/13Sv82FC0yKJCOfvJNFC8SleZE9Bckoe7/view?usp=sharing>

Nombre de la persona que elabora el informe	
Cargo Cuando se trate de personas jurídicas	No aplica
Nombre de la entidad o grupo constituido Cuando aplique	No aplica
Teléfonos	3209440178
Correo electrónico	faustobaez06@gmail.com
Fecha de presentación Use el formato DD/MM/AA	25/11/2021

Anexo 3: Informe final de la beca de apoyo para la profesionalización de artistas de la Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte 2022

Agrupación Departamento Coreográfico

DIRECCIÓN DE FOMENTO PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS

Nombre de la convocatoria	Beca de Apoyo para la Profesionalización de Artistas
Tipo de participante Señale si es persona natural, agrupación o persona jurídica.	Persona natural
Nombre del participante	Fausto Leonardo Báez Porras
Nombre del representante Cuando se trate de agrupación o persona jurídica.	No aplica
Documento de identificación Cuando se trate de persona jurídica debe ser el NIT, si es agrupación debe ser el número de identidad del representante.	1010239291
Nombre de la propuesta ejecutada	Entrenamiento Actoral Dirigido a Bailarines de Danza Contemporánea
Número de resolución de adjudicación	Resolución Ganadores No. 456 de 15 de julio de 2022 y Resolución Modificatoria No. 567 de 16 de agosto de 2022
Valor total ejecutado En letras y números.	\$3.457.222 (tres millones cuatrosientos cincuenta y siete mil doscientos veintidós pesos)
Fecha de inicio Use el formato DD/MM/AA	09 de agosto de 2022
Fecha de terminación Use el formato DD/MM/AA	30/11/2022

Evidencia (s)	https://drive.google.com/drive/folders/1RFjeUFYLK4InUinEIbvdRnrDejOIFo4Q?usp=share_link Nota: Contenido sensible. Por favor no compartir, divulgar, ni hacer público.
----------------------	---

Evidencia (s)	https://drive.google.com/drive/folders/1SB53eJUzzV5N-LpNQvIFzD_KF929_G7S?usp=
----------------------	---

	sharing
Evidencia (s)	https://drive.google.com/drive/folders/1Szn7iVd7YZoHaz8w63acwbjdBx7-HEsj?usp=sharing
Evidencia (s)	https://drive.google.com/drive/folders/1TGc3rHBcnKuxH8BBwsxi2jrRJESu8hQv?usp=sharing
Evidencia (s)	https://drive.google.com/file/d/1_HFByW0Y68S2antvoiao0jqCUp41Kz0o/view?usp=sharing
Evidencia (s)	https://drive.google.com/drive/folders/1TwZrbD8C5L1oxwIQn6R3agfXUX6h4uLJ?usp=sharing

Territorio

Relacione las localidades y barrios a los que llegaron las actividades de la propuesta (adicione las filas que sean necesarias).

Localidad	Barrios
Chapinero	Marly
Teusaquillo	San Luis

Población (máximo 200 palabras)

Describa de qué manera la propuesta aportó a los participantes y/o beneficiarios.

Considero que la mejor forma de medir lo que aportó la propuesta a los participantes, es por medio de su propia voz. A continuación transcribo casi textualmente un par de comentarios realizados por dos intérpretes que tomaron el entrenamiento:

Los bailarines tienen otras pautas de creación. Por lo general van más hacia el movimiento y parten desde las dinámicas del movimiento, y desde ahí fortalecen la danza y en general la puesta en escena. Ahora, con este trabajo, entran a trabajar desde ese personaje, desde cómo se construye, desde el antes, el ahora y el después, y la ruta que se enmarca para llegar hasta ahí.

Por otro lado, se potencia mucho la intención; esto ayuda a potencializar la construcción de sentidos y la posterior reproducción de los mismos, ya que el intérprete es consciente de los recursos que necesita para entrar al material y que, a su vez, este genere las mismas sensaciones y lecturas que generó el día anterior. Del mismo modo, la situación sirve de

soporte para reproducir de manera más rápida y efectiva la sensación encontrada durante la exploración. Así que es rescatable de este tipo de entrenamientos basados en darle mayor participación a esas otras características que pueden constituir el hecho creativo, para potenciar, en este caso, en los bailarines que se centran principalmente en el movimiento, en las dinámicas, en la música, otros recursos de la interpretación que antes no contemplaban, pero que gracias a este entrenamiento le da una tridimensionalidad, le da carne, y resulta un hecho potencializador.

Discrimine el número total de participantes y/o beneficiarios según los siguientes criterios:

Estrato socioeconómico

Estrato	# participantes y/o beneficiarios
1	0
2	2
3	0
4	2
5	0
6	0
Total	4

Rango de edad

Edad	# participantes y/o beneficiarios
0-5 Primera Infancia	0
6-12 Infancia	0
13-17 Adolescencia	0
18-28 Juventud	2
29-59 Adulthood	2
+ de 60 Persona Mayor	0
Total	4

Sexo

Sexo	# participantes y/o beneficiarios
Mujer	3
Hombre	1
Intersexual	
Total	4

Identidad de Género

Identidad	# participantes y/o beneficiarios
-----------	-----------------------------------

	beneficiarios
Femenino	3
Masculino	1
Transgénero	
Total	4

Orientación sexual

Orientación	# participantes y/o beneficiarios
Heterosexual	1
Gay	1
Lesbiana	1
Bisexual	1
Total	4

Grupo étnico

Etnia	# participantes y/o beneficiarios
Afro	N/A
Indígena	N/A
Mestizo	N/A
Raizal	N/A
ROM-gitano	N/A
Otros	N/A
Total	N/A

Características sociales y poblacionales

Grupo poblacional	# participantes y/o beneficiarios
Artesanos	N/A
Personas con discapacidad	N/A
Personas Habitantes de Calle	N/A
Sectores Sociales LGBTI	N/A
Personas de comunidades rurales y campesinas	N/A
Personas en ejercicio de prostitución	N/A
Personas privadas de la libertad	N/A
Personas en proceso de reincorporación	N/A
Víctimas del conflicto	N/A
Total	N/A

Equipo de trabajo

Identifique el equipo que tuvo a cargo la ejecución de la propuesta (adicione las filas que sean necesarias).

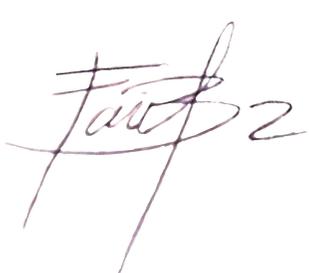
Nombre	Profesión/Oficio	Rol desempeñado
Edwin Vargas	Lic. Educación Física, Bailarín, Intérprete, Profesor en la Fac. Artes- ASAB de la UDFJC	Tutor

Alianzas

Relacione los aliados y cooperadores que logró vincular durante la ejecución de la propuesta (adicione las filas que sean necesarias).

Nombre	Rol desempeñado
Departamento Coreográfico	Comunidad con la que se ejecutó el proyecto.
Cuarto de Área	Préstamo del espacio físico de ensayo
La Futería-Casa Corto	Préstamo del espacio físico para la socialización
Cortocinesis	Mediante el representante de la Compañía, Edwin Vargas, se hizo un acompañamiento y tutoría a la propuesta.

https://drive.google.com/drive/folders/1WHYEKHVzOPMyFSn_W9jWwY6ohK2J_FXu?usp=sharing

Nombre de la persona que elabora el informe	Fausto Leonardo Báez Porras 
Cargo Cuando se trate de personas jurídicas	No aplica
Nombre de la entidad o grupo constituido Cuando aplique	No aplica
Teléfonos	3209440178
Correo electrónico	faustobaez06@gmail.com
Fecha de presentación Use el formato DD/MM/AA	30/11/2022

Anexo 4: Fotografías.



PROYECTO

CONFRONTACIÓN

De la abstracción a la acción

Socialización
Viernes 15 de octubre
7 pm

Entrenamiento intensivo
en la interpretación
para la danza

Con el apoyo de




CONFRONTACIÓN

De la abstracción a la acción

PROYECTO

Entrenamiento intensivo
en la interpretación para la danza

Convocatoria abierta
del 2 al 20 de agosto de 2021

Inscripciones en línea



Socialización

*Entrenamiento actoral dirigido a
bailarines de danza
contemporánea*



"La Futileria"

Calle 59
#17-48

16 NOVIEMBRE
6 PM



DEPARTAMENTO
COREOGRÁFICO

Iniciativa ganadora

leBOGOTÁ

Pde

PORTAFOLIO ZONAL de
estímulos para la
cultura

