

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

Proyecto curricular Arte Danzario



**UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

COMUNICACIÓN ASERTIVA EN DANZA

Por: Carolina Quiñones Guerrero

Tutora: Dora Inés López Molina

Monografía de grado presentada para optar por el título de:

Maestra en Arte Danzario con énfasis en Danza-Teatro

Bogotá / 2022

DEDICATORIA

A mi querida madre que con su apoyo incondicional siempre ha estado presente en cada momento de mi vida. Solo basta con escuchar su voz de aliento para enfrentar los retos que se me presenten en el camino y continuar con la mejor disposición.

AGRADECIMIENTOS:

A Dios por permitirme tener esta maravillosa experiencia en la universidad

A mis padres, hermanos y demás familiares que han sido mis concejeros de vida.

A mi pareja por ser mi cómplice, mi apoyo y mi aliado incondicional

A mi bebe que está en camino por ser mi inspiración y mi motivo de orgullo y felicidad.

Al proyecto curricular Arte Danzario, a sus directivos, y maestros que han hecho posible la formación de artistas danzarios integrales y día a día contribuyen en búsqueda de una sociedad más humana a través del arte.

A mi tutora Dora Inés López por ser mi guía, mi concejera y por trasmitirme todo su conocimiento y sus experiencias de vida.

A mis amigos y colegas de la universidad por su pasión, disciplina y por hacer más amena mi estadía en este bello lugar.

A todos los artistas que con su labor y enseñanzas permiten soñar, disfrutar, vivir y agradecer la vida con total plenitud.

Resumen

Transmitir de forma clara lo que queremos expresar suele ser uno de los mayores retos al que nos vemos enfrentamos al realizar una obra de Danza-Teatro. En la comunicación no verbal podemos encontrar muchos elementos que pueden ser utilizados como herramientas para los creadores e intérpretes de danza y posibilitar una mayor conexión con el espectador al cautivar su atención y generar un interés continuo en toda la obra.

Se plantea trabajar desde la composición dramática como una de las principales herramientas en la creación con el fin de que cada uno de los intérpretes tenga información suficiente para trabajar en su rol y su personaje en escena y de esta forma encontrar una mejor conexión grupal y así poder transmitir al espectador desde una posición clara y coherente lo que se quiere comunicar.

A través de la dramaturgia de la imagen se indagan las posibilidades que ésta tiene para ofrecer, no solo como imagen que fascina por unos segundos y después nos acostumbramos a ella, sino como una que se quede en el pensamiento del espectador y que además sugiera un contexto narrativo en la obra, esa imagen que cautiva que despierta emociones en el espectador, que se siente viva y que se transforma.

El espectador es para quien trabajamos; es por esto que es de vital importancia como artistas creadores no ensimismarnos y pensar solo en nuestros intereses, ni trabajar desde el ego o desde la competencia. En esta monografía se estudia la

percepción del espectador a través de una mirada que pone en manifiesto la naturaleza del ser humano, lo que permite vivenciar, sentir y transmitir.

Al despertar estas emociones en el espectador se genera una experiencia totalmente diferente, pero hay que tener en cuenta que cada ser humano tiene vivencias únicas e irrepetibles, es por esto que así tengamos una línea dramática clara dentro de la obra, no es posible sugerir la literalidad y es esto lo que cautiva; sin embargo en esta monografía se analiza esa delgada línea entre dejar al espectador vivenciar con aquello que entiende desde su individualidad y aquello que se le sugiere, ya que el espectador puede llegar a perder el interés si no entiende lo que está viendo, tal como ocurre en algunas de las creaciones en danza en donde predomina lo abstracto, el sentir o el éxtasis del interprete sin tener una necesidad real para hacerlo, lo cual puede generar confusión y posiblemente desinterés en el espectador.

Palabras clave: comunicación asertiva en danza, lenguaje no verbal en danza, dramaturgia de la imagen, comprensión dramática del espectador.

Abstract

Conveying clearly what we want to express is often one of the biggest challenges we face when performing a dance-theater piece. In non-verbal communication we can find many elements that can be used as tools for dance creators and performers and enable a greater connection with the viewer to captivate their attention and generate a continuous interest throughout the work.

It is proposed to work from the dramatic composition as one of the main tools in the creation so that each of the performers have enough information to work on their role and their character on stage and thus find a better group connection and thus be able to convey to the viewer from a clear and coherent position what you want to communicate.

Through the dramaturgy of the image we explore the possibilities it has to offer, not only as an image that fascinates for a few seconds and then we get used to it, but as one that remains in the spectator's thoughts and also suggests a narrative context in the work, that captivating image that awakens emotions in the viewer, that feels alive and that is transformed.

The spectator is the one we work for; that is why it is of vital importance as creative artists not to become self-absorbed and think only of our own interests, nor to work from the ego or from competition. In this monograph we study the perception of the spectator through a gaze that reveals the nature of the human being, which allows us to experience, feel and transmit.

By awakening these emotions in the spectator a totally different experience is generated, but it must be taken into account that each human being has unique and unrepeatable experiences, which is why even if we have a clear dramatic line within the work, it is not possible to suggest the literality and this is what captivates; However, in this monograph we analyze that thin line between letting the spectator experience what he understands from his individuality and what is suggested to him, since the spectator can lose interest if he does not understand what he is seeing, as it happens in some of the dance creations where the abstract, the feeling or the ecstasy of the interpreter predominates without having a real need to do it, which can generate confusion and possibly disinterest in the spectator.

Key words: assertive communication in dance, non-verbal language in dance, dramaturgy of the image, dramatic understanding of the spectator.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción:	1
Justificación:	4
Antecedentes:	7
Pregunta de investigación:	12
Objetivos:	12
General:	12
Específicos:	12
Marco conceptual:	13
La comunicación:	13
Composición dramática y lenguaje no verbal en danza:	16
-La imagen:	17
-Acciones físicas en danza:	20
Conexión intérprete-espectador:	25
Comprensión y percepción del espectador:	29
Desarrollo metodológico:	35

Bajo mi sentir en la práctica: -----	37
Bajo el sentir del intérprete: -----	51
Bajo la mirada del espectador: -----	58
Conclusiones: -----	66
Bibliografía: -----	71
Anexos: -----	73
Anexo 1: bitácora de la investigación -----	73
Anexo 2: Texto y video trabajado en composición dramática II -----	78
Anexo 3: audios de la encuesta/bajo la mirada del espectador-----	80
Anexo 4: videos del taller/bajo el sentir del intérprete-----	80

INTRODUCCIÓN

Hace ya varios años que me interesé en la danza y el teatro, inicialmente sentía por un lado que la danza era un espectáculo, un festejo, que los bailarines entrenaban su cuerpo por diversión y para impresionar. Por otro lado, encontraba en el teatro un escape hacia otra realidad, sentía que por medio de un personaje podía explorar y atreverme a realizar mil cosas que no haría en mi cotidianidad.

Recuerdo que, al empezar a realizar mis primeros montajes de teatro, me surgieron muchas dudas, no entendía porque para nuestro director no lográbamos conectar como grupo, las escenas no fluían, eran totalmente aburridas.

Empezamos a estudiar juiciosamente el texto, creíamos que ahí radicaba el problema, pero realmente no notábamos una gran diferencia en la interpretación, quizá si mejorábamos en algunos aspectos, pero no era lo que estábamos buscando.

El director de la obra por supuesto se dio cuenta que trabajábamos mucho en el texto y nos habíamos olvidado de todo lo demás, nos pidió realizar una de las escenas que más nos costaba, como de costumbre fue un total fracaso, nadie nos prestaba atención. Al terminar el director nos dijo que estudiaríamos la misma escena, pero esta vez sin pronunciar una sola palabra y que nuestro deber como intérpretes era que la escena se entendiera como si se estuviera narrando.

Trabajamos muchísimo, nos sentíamos frustrados no sabíamos cómo hacer la escena sin el texto, poco a poco empezamos a entender que el cuerpo por medio de

las imágenes, los gestos, las acciones físicas, es quien realmente interpreta, lo hacemos siempre en nuestra vida diaria, pero muchas veces no lo notamos.

Cuando presentamos la escena quedé impresionada, sentía una energía en el grupo que me hacía sentir parte de algo real, y todos los presentes estaban realmente atentos a todo lo que sucedía, cada detalle se notaba y la escena por fin funcionó.

Me interesé mucho en el estudio del cuerpo y en todas sus posibilidades en la interpretación, empecé a estudiar danza y ha sido maravilloso retarme día a día a mejorar mis habilidades y encontrar en la danza un nuevo sentir como persona y como intérprete.

Por supuesto empecé a asistir a funciones de danza junto a amigos y familiares y a decir verdad en muchas ocasiones no era lo que esperaba, notaba como a mitad de la función ya muchos de los asistentes no estaban realmente presentes, en algunos casos hasta veía como se quedaban dormidos en la función. Me causaba curiosidad porque no se mantenía la atención de los espectadores en toda la obra y al comentarlo con mis amigos o familiares me di cuenta que en la mayoría de los casos no entendían lo que estaba sucediendo en la obra, no había claridad y esto generaba confusión en el espectador y se perdía el interés.

En esta investigación busco herramientas que permitan mejorar la comprensión dramática del espectador, con el fin de captar la atención y mantener el interés en toda la obra, mediante una metodología etnográfica que me permita analizar desde el sentir, desde lo auténtico y vivencial. Recurriendo a la autobiografía,

la observación-participante y la encuesta como herramientas para la recolección de datos y haciendo uso de mis experiencias bajo un relato autobiográfico como base para el análisis, e investigando algunos teóricos que se han dedicado a estudiar el cuerpo para la escena.

También analizaré las diferentes miradas y posturas de algunos espectadores frente a una encuesta en relación a dos videos de danza tomados de la web, el primer video es un performance llamado 5AM dirigido por Jeremy Lepine y el segundo es un fragmento de la obra Café Müller de Pina Bausch, donde se evidencia una gran diferencia en cuanto a su composición, con el fin de identificar desde sus puntos de vista aquello que les llama la atención y lo que les genera la composición de estos videos.

Por otro lado, buscaré reconocer el sentir del intérprete en escena por medio de un taller con jóvenes interesados en explorar nuevas realidades de la interpretación en escena atravesada por la composición dramática.

Con estos relatos consignados en este informe pretendo llegar a aquellos intérpretes y creadores, que han sentido algún vacío en sus interpretaciones o que estén interesados en explorar nuevas formas de creación danzaría a partir de la composición dramática y la comunicación asertiva en danza.

JUSTIFICACIÓN

Si bien sabemos que por medio del arte buscamos expresar/comunicar nuestros pensamientos, ideas y sentimientos; pero más que ser un medio expresivo y comunicativo por medio del arte buscamos sensibilizar/conectar con el espectador. Lograrlo no ha sido ni es una tarea fácil ya que son muchos factores los que pueden influir.

Las relaciones humanas por ejemplo son vínculos físicos o emocionales que se dan entre dos o más personas y para lograr este vínculo debe existir un canal de comunicación preciso, claro, concreto y además interesante.

En el arte y en danza como tal es muy importante cautivar con esa primera impresión que se le ofrece al espectador, ésta por lo general suele ser física. Personalmente creo que ahí no radica el problema, la mayoría de artistas y creadores en danza son conocedores de muchos recursos o herramientas que se pueden utilizar para llamar la atención, tales como: escenografías, vestuarios, efectos de sonido, etc. Pero los seres humanos nos aburrimos fácilmente cuando pasa el efecto de la primera impresión y perdemos el interés.

En mi recorrido en danza me he dado cuenta junto a un círculo cercano de amigos y colegas que este desinterés radica principalmente en la falta de comprensión de la obra, ya que por lo general en danza se opta por las creaciones abstractas en torno a un tema, pero ¿esto realmente atrae al espectador tanto como para mantenerlo 1h 30min o hasta 2h sin entender realmente nada de lo que está sucediendo? o en

otros casos los creadores de danza optan por priorizar lo estético/técnico en las creaciones y no se tiene en cuenta el poder y la influencia en el espectador que tiene la comunicación asertiva a través del lenguaje no verbal, que por lo general es el más usado en las creaciones; ya que el cuerpo y el movimiento es nuestra principal herramienta de trabajo.

La comunicación hace parte de nuestras vidas desde el momento en que nacemos hasta el día en que fallecemos y es indispensable para relacionarnos como personas e intercambiar mensajes, emociones o sentimientos.

Un espectáculo bonito, estético con habilidades increíbles en los intérpretes puede causar en el espectador cierta emoción por determinado tiempo; pero ¿qué pasa si ya no nos impresionan esas las habilidades corporales? Me atrevo a compararlo con las relaciones de pareja, es cierto que por lo general el físico nos atrae en primera instancia; pero, ¿si no trasciende?, si no nos afecta o atraviesa de alguna manera, muy probablemente nos deja de interesar.

Lo mismo pasa en nuestras creaciones en danza, debemos conectar con el espectador y no solo impresionar. Personalmente pienso que una de la formas más concretas y asertivas para lograr conectar con el espectador es tener en cuenta que somos seres emocionales que nos afecta el dolor, que nos conmueven los buenos actos, somos seres de relaciones humanas y podemos ver nuestro reflejo en algunas situaciones así no sean propias, es por esto que estimo muy necesario darle más importancia a la dramaturgia en danza como base para la creación, que existan

personajes, que existan relaciones, que existan situaciones concretas para que el espectador sienta que está siendo parte de algo específico, que le interese lo que está sucediendo y como se va a desarrollar, que se vea identificado con algo o con alguien. Además, así los interpretes también tendrán más herramientas para desarrollar las situaciones, teniendo claridad de cuál es su rol individual y colectivo, teniendo los objetivos claros sus impulsos serán reales y todas las herramientas físicas que se utilizarán en la creación tendrán un propósito.

Así mismo pienso que además de la dramaturgia es de gran importancia el estudio del lenguaje no verbal que utilizamos en nuestras creaciones de danza, para obtener una comunicación asertiva y transmitir con claridad aquello que queremos expresar y no saturar al espectador con tanta información que no logra ser comprendida.

Es claro que tener esta información dramática es nuestra base, pero saber desarrollar e interpretar es otro camino largo por recorrer; y hoy por hoy en muchas de las creaciones en danza ni se menciona.

Por supuesto hay una gran cantidad de investigaciones que se han desarrollado en torno a la imagen, la acción, los impulsos, la interpretación, la percepción, etc. Recopilar esta información y guiarla para creadores e intérpretes en danza sería una gran herramienta, marcaría una posible ruta para una interpretación que transmite, que conecta y para un avance de la comunicación eficaz en danza.

ANTECEDENTES

Una buena comunicación es el camino para las relaciones interpersonales y en el arte buscamos conectar, transmitir y sensibilizar al espectador por medio de nuestras obras artísticas, en danza nuestra principal herramienta de comunicación es el lenguaje no verbal, han sido muchos los estudios que se han realizado en torno a la comprensión dramática del espectador por medio de la comunicación no verbal asertiva y cómo esto influye en el espectador. Patricia Cardona en su libro *la percepción del espectador*, habla de la importancia de la conexión con el espectador y de lo que debemos tener presente para que esto sea posible, siendo necesario partir de un análisis muy detallado de los objetivos e intenciones que tiene cada personaje en la obra. En uno de sus capítulos la autora se pregunta. “¿cuántos jóvenes autores de la danza, del teatro saben contar una historia? y si no hubiera tal historia ¿Cuántos saben construir un tejido que sostenga el espectáculo y sobre todo, la atención del espectador?” (Cardona, 1993,p.37)

Ella asegura que los artistas de la danza/teatro tienen un vacío para conectar con el espectador debido a que el movimiento se ve contagiado por la estética y la técnica, no hay una intención un impulso real en el movimiento, lo compara con la expresión corporal de los animales, cada acción tiene claridad, congruencia y credibilidad porque tiene sus objetivos claros, menciona que el espectador reacciona a lo visible a lo concreto a lo que permite una lectura coherente de contenidos emocionales, psíquicos o metafísicos, y es el impulso la vía de acceso y credibilidad en el espectador.

En esta investigación logro encontrar muchos acercamientos encaminados al tema de estudio de esta monografía, la comunicación no verbal, no solo desde lo estético sino desde lo que debe trabajar cada artista en su individualidad para lograr la credibilidad del espectador.

Personalmente siempre me he preguntado qué información es la que debo revelar y cual no en mis creaciones danzarias, que permitan al espectador no solo comprender sino realmente interesar y conectar.

En el libro la fenomenología *del presentar* (Chevallier, 2011) habla de lo que para él es realmente importante de una puesta en escena: permitir al espectador tener “sensaciones puras” es decir una experiencia ante todo sensorial. El autor comenta que el punto de partida en el arte es provocar sensaciones nuevas en el espectador, este es el gran reto como artistas.

En Francia existe un queso apestoso (el Époisse), si después de introducir un poco de queso en la boca se toma de inmediato un trago de Nuit-Saint-Georges (vino de la región Borgoña de 10 años de antigüedad) en el paladar cohiben tres sabores: el del queso, el del vino y el fruto del encuentro de estos dos alimentos (sabor a nuez), siendo este tercer sabor la “y”; no es el resultado de la suma de dos sabores ni el promedio de los dos, es algo totalmente diferente, es un tercer sabor (nuez). (Chevallier, 2011).

Dicho lo anterior el trabajo del artista es buscar las combinaciones que permitan que cada una de las piezas tenga la posibilidad de intervención y a su vez cuente con su propio espacio.

En este texto me encuentro con muchas posibilidades para explorar desde lo estético, pero pensando siempre en el sentir, combinaciones estratégicas que permiten ser al espectador parte de la obra y no una figura alejada de lo que está sucediendo.

En estas investigaciones relaciono una mirada muy cercana en la búsqueda de conectar con el espectador, el trabajo es en equipo, pero también tiene una cuota de trabajo individual muy importante. Estos análisis sobre la conexión con el espectador por medio de aspectos diferentes, son un gran avance que como artistas tenemos que estudiar y poner en práctica en nuestras creaciones e interpretaciones de Danza-Teatro.

Uno de los propósitos al realizar esta investigación es lograr expresar de forma clara para los espectadores intereses sociales o particulares por medio de composiciones dramáticas en danza-teatro.

danza y dramaturgia, sin dramaturgia nada se sostiene (Ávila, 2013), hace un acercamiento a la dramaturgia en danza usando varios autores que se han dedicado a teorizar sobre el teatro y la danza.

Menciona que como crítica en danza al asistir a los teatros nacionales e internacionales los responsables (coreógrafos y bailarines) desconocen las reglas

básicas de la composición coreográfica. “la fragilidad de la dramaturgia sobre la que se debe sostener la creación se hace evidente” (Ávila, 2013)

La autora define dramaturgia como componer un drama, técnica del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra o la coreografía, además de citar a Patrice Pavis con la definición de dramaturgia como “una práctica totalizadora del texto puesto en escena y destinado a producir un determinado efecto en el espectador” (Pavis, 1998 citado en Ávila, 2013).

Ella asegura que la dramaturgia es la que provee la estructura ideológica y formal a una composición escénica, la danza coreográfica es la que da el vínculo entre la forma y el contenido y la tarea del coreógrafo es disponer de materiales textuales y escénicos como: cualidades del movimiento, tipos de interpretación, ritmo, vestuario, maquillaje, música o sonido, voz, escenografía, iluminación, entre otros. En la dramaturgia el coreógrafo debería estar basado en el análisis de las acciones de los danzantes, en donde componer danza o hacer dramaturgia con movimientos es crear un universo dramático, mediante los recursos coreográficos para lograr que el público lo considere verosímil.

Asegura que en muchas ocasiones hemos escuchado decir a nuestros colegas que no saben de qué se trata el montaje del cual hacen parte y que eso hace que se vea reflejado su nivel de intervención, por ello, otro aspecto que considera importante y fundamental de la dramaturgia en danza es la capacidad de dar impulsos escénicos, puesto que la interpretación en escena coreográfica también requiere dramaturgia.

Personalmente en mi experiencia como estudiante de danza he sentido en muchas ocasiones vacíos en mi interpretación en diferentes muestras danzarias, considero que me falta información, es por esto que me siento identificada con la autora cuando afirma que la interpretación coreográfica también requiere dramaturgia y que el factor dramático hace que el espectador quede cautivado por las acciones.

De hecho, este vacío que sentía y que no podía descifrar de que se trataba fue lo que me llevó a pensar en que nos hacía falta como bailarines tener claridad de nuestros objetivos en escena, considero que nuestra interpretación debe tener un fundamento claro que solo nos puede brindar una dramaturgia estructurada para la danza.

Pregunta de investigación

¿Cómo captar la atención y mantener el interés en el espectador de una obra de Danza-Teatro?

Objetivos

General:

- Mejorar la comprensión dramática del espectador de una obra de Danza-Teatro.

Específicos:

- Buscar mecanismos que contribuyan en la comunicación asertiva en danza.
- Identificar los elementos del lenguaje no verbal que puedan ser utilizados para la composición dramática en una creación de danza-teatro.
- Analizar la importancia de la comprensión dramática del espectador.
- Documentar por medio de un informe el análisis realizado.

MARCO CONCEPTUAL

LA COMUNICACIÓN

La comunicación hace parte de nuestras vidas desde el momento en el que nacemos hasta el día en que fallecemos, y definitivamente es una herramienta fundamental en las relaciones humanas; por medio de la comunicación expresamos y transmitimos sentimientos, ideas, pensamientos, opiniones, necesidades, etc.

Existen muchas definiciones de comunicación según diferentes autores, tales como:

Vanessa Guzmán en su libro comunicación organizacional define la comunicación como:

“Proceso por el cual se transmite información, sentimientos, pensamientos, y cualquier otra cosa que pueda ser compartida. Se dice que la comunicación es un proceso, ya que se realiza en un lapso de tiempo; y se necesitan varios elementos y tiempo suficiente para que se realice. La comunicación es un fenómeno que se origina, de forma natural, en cualquier organización, cualquiera que sea su tipo o su tamaño. La comunicación es el proceso social más importante, sin este proceso, el hombre se encontraría aún en el primer eslabón de su desarrollo y no existiría la sociedad ni la cultura” (Guzman, 2012)

Iván Thompson la define como: “La comunicación es el proceso mediante el cual el emisor y el receptor establecen una conexión en un momento y espacio determinados para transmitir, intercambiar o compartir ideas, información o significados que son comprensibles para ambos” (Thompson, 2008)

El autor además menciona cinco elementos básicos que la conforman: proceso; emisor y receptor; conexión; transmitir, intercambiar o compartir; ideas, información o significados comprensibles.

Proceso: incluye un emisor que desea transmitir intercambiar o compartir un mensaje con un receptor, el emisor codifica ese mensaje para que sea comprensible por el receptor, envía ese mensaje por un canal, el receptor recibe y decodifica ese mensaje.

Emisor y receptor: para que exista la comunicación debe haber dos partes, emisor y receptor y deben de estar dispuestos a recibir o dar un mensaje, en el momento que una de las dos partes no esté interesada se anula la comunicación.

Conexión: toda comunicación conecta o une a dos o más personas en un momento dado y un espacio determinado; puede tener diversas formas (cara a cara, a distancia o impersonal)

Transmitir, intercambiar o compartir: en la comunicación se trasmite, intercambia o comparte un mensaje. Por tanto, puede ser dinámica entre emisor y receptor o solamente una transmisión del emisor al receptor.

Ideas, información o significados comprensibles: para que exista la comunicación el mensaje debe ser comprensible para ambas partes, de lo contrario no se podría entablar una comunicación.

Dicho lo anterior considero que el arte es un medio comunicativo, a través de él buscamos expresar/comunicar nuestros pensamientos, ideas y sentimientos de alguna forma somos el emisor y los espectadores son nuestros receptores, buscamos conectar y para que esto se dé debemos transmitir de forma clara e interesante el mensaje, no podemos permitir que exista una ruptura en la comunicación.

Así como ocurre en la vida misma que en muchas ocasiones no logramos conectar con algo o con alguien, pueden existir muchas razones para que esa comunicación no se dé, por ejemplo: podemos estar “presentes” en una conversación, pero si es un tema que no nos llama la atención, o el emisor se enreda y no transmite bien el mensaje muy probablemente nos desconectamos. Desafortunadamente en danza en muchas ocasiones no somos claros para los espectadores y esto hace que no exista una conexión y que se rompa o se limite la comunicación con el espectador. Por tanto, pienso que es indispensable como creadores e intérpretes en este caso en el campo de la danza, saber cuáles son esos elementos de la comunicación que debemos tener en cuenta para realizar las diferentes composiciones y que logremos realmente transmitir y conectar con el espectador.

COMPOSICIÓN DRAMÁTICA Y LENGUAJE NO VERBAL EN DANZA

En danza el cuerpo es nuestra principal herramienta de trabajo, por medio del cuerpo buscamos expresar, sensibilizar, transmitir, emocionar y desde luego conectar con el espectador. Evidentemente no es una tarea fácil, necesitamos captar la atención no solo los primeros 10 minutos de la obra, sino engancharlos hasta el final.

El ser humano vive en consecuencia a una serie de decisiones que tomaron día a día, éstas sean las correctas o no, son las que marcan la historia de sus vidas.

En la humanidad podemos encontrar un sinnúmero de personalidades que se han desarrollado debido a las experiencias, el entorno y las decisiones que han marcado el trayecto de cada uno de ellos; pero absolutamente todos tenemos miles de historias por contar que han atravesado nuestras vidas o la de alguno de nuestros cercanos y en ellas podemos ver reflejados problemas, necesidades, intereses que pueden llegar a ser generalizados, tales como: violencia de género, abusos de las fuerzas de poder, pobreza extrema, conflictos de pareja, violencia intrafamiliar etc.

Estos llegan a ser parte de nuestras vidas, nos sentimos identificados, relacionados y despiertan curiosidad e interés porque de algún modo nos pertenece.

Con esto quiero decir que somos seres de anécdotas, de historias y que si ofrecemos al espectador una composición dramática clara e interesante por medio de la danza muy probablemente podremos despertar el interés en el espectador y cautivar su atención en toda la obra.

En muchas ocasiones las composiciones en danza suelen ser muy abstractas en torno a un tema que, aunque lo podamos evidenciar por medio del vestuario o la escenografía, el espectador no comprende o no profundiza en lo que se está mostrando, se satura del movimiento sin fundamentos sin necesidad aparente y es imposible sostener por más de una hora la mirada en todo su esplendor en el “éxtasis” que muestran los bailarines y que solo tiene coherencia en la imaginación del intérprete.

Dejando claridad que para mí es muy necesario tener bien fundamentada y estructurada la composición dramática de la obra y no solamente escoger un tema y empezar a crear sin ningún orden aparente; ya que el espectador de danza ya tiene un reto bastante grande debido a que en la cotidianidad la comunicación verbal es la más usada y eficaz, esto se debe a que estamos acostumbrados a ella desde que nacemos y en danza por su naturaleza la comunicación no verbal es la que predomina.

Los creadores e intérpretes no solamente van a depender de una buena composición dramática. Para llegar al espectador es necesario desarrollar por medio de la interpretación una sensibilidad que pueda atravesar y despertar en el espectador sentimientos, recuerdos, empatía y sobre todo interés.

- **LA IMAGEN**

Como uno de los elementos más importantes de la comunicación no verbal para la composición en danza es la imagen ve necesario adentrarnos un poco en ella. La imagen ha sido un tema de estudio en las artes escénicas desde los primeros

teóricos hasta nuestros días, por medio de ella podemos contextualizar al espectador sin necesidad de una sola palabra o de alguna explicación, una secuencia de imágenes puede llegar a ser muy poderosa, por ejemplo: un álbum familiar en donde por medio de cada una de las fotos vemos mil historias detrás (por supuesto no necesariamente la que se ve aparentemente desde un contexto denotativo) y en el álbum completo se conforma solo una en sí, que es la historia familiar.

En el libro la teoría y práctica del teatro de Santiago García, habla de la imagen teatral, el estudio de la imagen que ha ido desarrollando en el taller de investigación de la Cet, para condensar la información él se pregunta: “¿qué tipo de información es la que se debe enviar para que la verdadera imagen no sea exactamente la que hay en el escenario, sino la que aparece en el imaginario del espectador?” (García, 1989)

El autor menciona cinco aspectos: la expresividad, la performatividad, la ambigüedad, la significación y la intencionalidad.

-La expresividad: para él la expresividad no sólo se da por medio de la palabra, también la podemos encontrar en el espacio (espacios reales, espacios ficticios o espacios no convencionales), el sonido (verbales u orales y los no verbales), medios visuales y otros medios (olor, tacto y sabor).

-La performatividad: relaciona lo performativo con el carácter inmediato en donde la imagen muestra exactamente lo que representa, y de esta forma logra dar otros significados sin necesidad de sugerirlos.

-La ambigüedad: Para definir ambigüedad él cita a Patrice Pavis con el diccionario del teatro: “lo que permite varios sentidos o interpretaciones de un personaje una acción o representación total” (Pavis, 1978 citado en García, 1989,p.69). El autor menciona que añade situación al significado de ambigüedad de Pavis porque son las categorías esenciales en la dramaturgia: situación, acción, personaje.

Teniendo claridad de su significado destaca que el hecho de que la imagen sea ambigua, no tiene por qué ser confusa para el espectador, ya que esto podría hacer perder el interés de lo que se está viendo.

-La significación: En este punto busca indagar hasta donde la imagen arroja datos que puedan dar sentido al espectador.

-La intencionalidad: Este aspecto se desarrolló debido a una problemática frecuente en el arte y que el autor noto en el desarrollo del taller, en donde se exponían imágenes y los realizadores no lograban expresar lo que se habían propuesto.

El objetivo de este punto es analizar la interpretación de los espectadores respecto a lo que ven

Él dividió la intencionalidad en tres categorías:

-Explicitas: Logran salir a flote

-implícitas: quedan ocultas relativamente

-tácitas: quedan totalmente escondidas

Para concluir su trabajo menciona que estos aspectos fueron fruto de la teorización del trabajo práctico que se realizó, pero lo que es realmente importante es la exploración de la imagen teatral en la imaginación del espectador.

En esta investigación buscamos que las imágenes puedan arrojar datos que guíen al espectador, que le den sentido a lo que están viendo, pero que no lleguen a ser tan explícitas que no dejen nada a la imaginación del espectador, es importante que cada uno de ellos adopte como propia la historia, que se vea reflejado en ella y que sea esto lo que hace de la experiencia única e irrepetible.

- **ACCIONES FÍSICAS EN DANZA**

Otro de los elementos más importantes de la comunicación no verbal para la danza son las acciones físicas, que están totalmente ligadas a la imagen, pero para mi concepto es todo lo que pasa en las transiciones de estas imágenes, las acciones físicas fueron investigadas en un principio para las artes escénicas por dos de los teóricos más importantes del siglo XX Konstantín Stanislavski y Jerzy Grotowski. Konstantín Stanislavski, fue el primero en interesarse en desarrollar un sistema metodológico para el trabajo del actor, a lo largo de su investigación aportó conceptos muy importantes para el teatro y en su fase final de estudio desarrolló el método de

las acciones físicas, Jerzy Grotowski director, teórico y sucesor quien continuó con la investigación del método después del fallecimiento de Stanislavski.

Thomas Richards discípulo y asistente de Grotowski, en su libro *trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* nos muestra un recorrido de su experiencia al trabajar con él y los descubrimientos que obtuvo a lo largo del proceso.

(Richards, 2005) Por mencionar algunos el empieza hablando del saber práctico del oficio, enuncia el “buen ladrón” del que tanto hablaba Grotowski. *el aprendiz debe saber robar el saber al mismo tiempo que conquista la capacidad de hacer*. Afirma que se debe aprender algo a través del hacer y no de la memorización de ideas y teorías, estoy segura que todos los artistas intérpretes y creadores hemos experimentado de forma consciente o inconsciente este saber, para mí es necesario tener un conocimiento teórico, pero éste solo lo podemos llegar a comprender a manera individual en la práctica y de esta forma empezar a experimentar descubrimientos propios.

Thomas recuerda que a través de Ryszard Cieslak en Yale, miembro fundador del teatro Laboratorio de Grotowski, quien le dio un taller de dos semanas de duración en su universidad, fue con quien tuvo su primer acercamiento con Grotowski, él propuso un ejercicio para la clase, aunque Cieslak nunca mencionó las acciones físicas, consistía en convertirse en un niño que llora, los asistentes no lo lograron y Cieslak realizó el ejercicio y fue todo un éxito. Thomas no comprendía como lo había logrado, hasta mucho tiempo después entendió que la clave estaba en

encontrar la corporalidad exacta del niño llorando, el proceso físico vivo y no su estado emocional y sin darse cuenta esa fue una de sus primeras aproximaciones al método de las acciones físicas.

“no podemos fijar los sentimientos, tan solo podemos fijar las acciones físicas” Stanislavski.

Estos ejercicios podrían darnos una luz como una posible forma de estructurar, entender el movimiento, no desde el movimiento físico y estético en sí, sino desde el proceso físico que se vivencia al realizar una acción. En danza existen unos códigos estéticos que en muchas ocasiones nos impiden encontrar la verdadera raíz del movimiento, eso es lo que como bailarines debemos atacar para mejorar nuestra interpretación. Son muchos los casos en donde los bailarines tienden a coreografiar y sobre esa base incluir una emoción, un sentimiento, que en la mayoría de los casos ni se llega a interiorizar realmente, poniendo el ejemplo de llorar, el bailarín posiblemente hará contracciones, gestos que ni él mismo entiende, solo tiene una premisa (llorar), pero sabe realmente ¿qué es lo que causa el llanto?, ¿tiene claridad del proceso físico que se atraviesa internamente o solo le interesa exteriorizar?

Grotowski llama *parateatro*, a banalidades humanas universales como: gritar, tirarse uno mismo al suelo en un pseudocrisis, etc. y afirma que uno debe despojarse de esas banalidades para lograr un trabajo real.

Cieslak en una de sus experiencias con Grotowski vio la necesidad de fijar el proceso vivo, para explicarlo Grotowski toma como ejemplo la construcción de un monólogo larguísimo de un actor utilizando las acciones físicas, explica que captar la atención del público no puede ser posible si lo que se realiza son actividades y no acciones físicas. Por ejemplo, el personaje toma un cigarrillo y lo hace para ganar tiempo antes de lanzar el siguiente argumento que pueda convencer al espectador; éste tiene un propósito y por esa razón se convierte en una acción física y deja de ser solo una actividad. En la conferencia Grotowski recalca que trabajar con las acciones físicas es la clave del oficio del actor y que un actor debe ser capaz de repetir la partitura muchas veces y ésta debe ser precisa y viva cada vez.

Pero el bailarín se centra principalmente en la composición del movimiento y creación coreográfica, muchas veces ni siquiera existe una actividad, ni un objetivo entonces ¿cómo podemos llegar a las acciones físicas?, esto quiere decir que ¿Debemos repensar nuestra manera de composición coreográfica? O ¿podemos llegar a las acciones físicas desde una composición coreográfica del movimiento? Es decir, ¿pienso primero en el movimiento, en la actividad o en la acción física, como punto de partida para la composición? O ¿Pienso primero en una composición dramática que me permita explorar la composición coreográfica con objetivos claros y que me permitan llegar a la interpretación viva? Y de esta forma llegar a una estructura en donde el movimiento llegue de forma natural, por una necesidad y no por una imposición; lo relaciono un poco con la máscara facial, Grotowski decía que el actor

esculpe su rostro debido a una necesidad interior y no a una forma física fija, esto está totalmente ligado con el “monólogo interior” de Stanislavski.

Grotowski también menciona el ELAN como ese algo que hace que la acción física brote de forma natural u orgánica, (Richards, 2005) lo relaciona con el impulso, algo que ocurre internamente, esa necesidad que hace posible la acción física y que sucede de forma orgánica, natural y espontánea. Sin embargo, esta suele darse en las primeras improvisaciones, los primeros acercamientos en la composición, pero al fijar una estructura se puede llegar a perder; Grotowski decía *“pobre de ti si pasas la flor de la juventud, sin desarrollar la flor del oficio”*. Para desarrollar esta estructura sin perder la interpretación viva, es necesario dividir la acción física en pequeñas acciones de forma consciente para poder realizar la estructura y pasarla una y otra vez sin perder la interpretación viva (desarrollar la flor del oficio).

Me pregunto qué pasaría si el bailarín compone la estructura del movimiento inicialmente con acciones físicas que están totalmente ligadas a una estructura dramática, por poner un ejemplo quiero mencionar a Chaplin, en cada una de sus composiciones nos muestra una historia fácil de comprender, nada es subjetivo, cada movimiento tiene un propósito que poco a poco vamos entendiendo, el espectador sigue una línea dramática clara e interesante y sin mencionar una sola palabra logra captar y mantener la atención del espectador. Pero ¿qué es eso que logra envolver al espectador? ¿es la historia que se cuenta en sí?, ¿es la forma como se cuenta?, ¿es el actor o que es lo que hace interesante a Chaplin?

CONEXIÓN INTERPRETE-ESPECTADOR

(Chevallier, 2011) menciona que el objetivo principal es permitir al espectador tener “sensaciones puras”, es decir tener una experiencia ante todo sensorial.

Chevallier dice que lejos del “pienso, luego existo” de Descartes, se opera en el espectador “siento, luego, pienso”. Justifica esto diciendo que una obra nunca nos hace pensar, pero nos hace querer pensar; en donde primero hay un sentir y después hay una toma de conciencia de que tenía sentido el sentir así y que esto se da debido a la composición estética de la creación artística.

Para explicar esto mejor Chevallier menciona cinco gestos distintos cuya sucesión participa en el mismo proceso estético: 1) relacionar singularidades, 2) despertar los sentidos, 3) sentir los sentidos despiertos, 4) dar sentido, 5) producir pensamiento.

Articulación 1: despertar los sentidos, poner en relación:

En esta primera articulación él dice que no hay nada antes del sentir y que este es el punto de partida en el arte; ya que en el artefacto artístico se procura producir sensaciones nuevas desconocidas hasta el momento, si se produce una sensación común se trata solo de entretenimiento; pero como producir estas sensaciones él se pregunta: *¿de qué contacto estamos hablando?* En donde menciona que ahí está la labor del artista, el poder de la intuición y la experiencia.

Él Habla de una “y” siendo ésta el espacio entre un elemento y otro por ejemplo una imagen y un sonido, un gesto y un texto una palabra y otra, etc. y la labor del artista es potenciar esta relación sin dejar de trabajar en cada elemento por separado. Él explica esto por medio de ejemplos, dice:

En Francia existe un queso apestoso (el Épaisse), si después de introducir un poco de queso en la boca se toma de inmediato un trago de Nuit-Saint-Georges (vino de la región Borgoña de 10 años de antigüedad) en el paladar cohiben tres sabores: el del queso, el del vino y el fruto del encuentro de estos dos alimentos (sabor a nuez), siendo este tercer sabor la “y”(intersticios); no es el resultado de la suma de dos sabores ni el promedio de los dos, es algo totalmente diferente, es un tercer sabor (nuez). Él dice que el trabajo del artista es buscar las combinaciones que permitan que cada una de las piezas tenga la posibilidad de intervención y a su vez cuente con su propio espacio y que esta labor, requiere de mucha sensibilidad, perspicacia, experiencia, delicadeza y sabiduría.

Para mí esto tiene todo el sentido y estoy totalmente de acuerdo, considero que el bailarín, no debe prescindir, ni restringirse de utilizar elementos propios de la danza para la composición tales como coreografías, recursos escenográficos y sonoros, etc. pero teniendo en cuenta que esto hace parte de elementos, al igual que la composición dramática, es un elemento más; la labor del bailarín es encontrar con ayuda de estos elementos esos punto “y” o (intersticios) que menciona Chevallier y así despertar esa conexión real con el espectador.

Articulación 2: sentir el intersticio o la plataforma del deseo

Estos intersticios ofrecen nuevas posibilidades tanto para el creador como para el espectador, ya que por medio de estos el espectador podrá encontrar nuevas sensaciones.

En esta articulación él menciona dos descubrimientos: el tercer elemento (“y”-intersticio) y el hueco. Este se refiere a la posibilidad que tiene el espectador de ponerse en relación y encontrar otros elementos sin que estén necesariamente definidos y así experimentar múltiples sensaciones.

Articulación 3: presente del espectador y presente del artista

Dicho lo anterior Chevallier asegura que el espectador participa en dos direcciones distintas: está anclado y a su vez se le facilita la deriva; en donde el anclar consiste en intensificar el presente (estar plenamente presente, el aquí y ahora) y así dar deseo de hacer más y al momento de anclar empieza el juego de las conexiones múltiples. Ya no se trata de la puesta sino de las puestas en relación a través de las diferentes miradas, él dice que “el hay más de lo que hay” que surge en el espectador hace que sea posible un “presente vivo” las sensaciones no compiten entre sí, sino que juntan unas con otras para producir los intersticios y así lograr derivar desde el presente.

mientras el artista se preocupa por la cualidad discontinua del presente, el espectador se ocupa produciendo continuos desde el presente.

El artista debe dejar de querer ser el único espectador de su obra y su trabajo consiste en posibilitar desde el presente otros surgimientos para el espectador. (Chevallier, 2011)

Articulación 4: dar sentido y producir pensamiento

Es esta articulación el autor reitera que el artista trabaja buscando relaciones potenciales y el espectador disfruta de la puesta en relación de elementos dentro del artefacto e hila los elementos expuestos con elementos propios, de afuera.

Menciona cuatro niveles de poner esta relación en juego: preparándose, probándola, disfrutándola y, in fini (sentido que el espectador realiza), pensándola. Esto se hace posible si el artista no se enmarca en un discurso preestablecido y le ofrece al espectador la posibilidad de restablecer su propia continuidad en base a su percepción y experiencia.

Conclusión: la fuerza de la debilidad

Chevallier concluye reafirmando que la experiencia estética siempre será una experiencia sensorial y afirma que es muy importante estar estéticamente atento a las relaciones que se presenten en el desarrollo del proceso.

por medio de este texto de Chevallier comprendo que no todo es blanco o negro, que existen puntos medios que muchas veces no son visibles, pero están ahí y sabemos de alguna forma que existen, es ese algo que cada persona puede percibir de manera única, en base a su desarrollo personal o a su entorno social y cultural.

COMPRESION Y PERCEPCION DEL ESPECTADOR

Es realmente cautivador pensar que en una sala en donde todos los espectadores que están observando la misma composición, individualmente experimenten, vivencien y sientan su propia historia, en donde cada uno de ellos sea el protagonista y encuentre una conexión con los intérpretes.

Pero como creadores ¿cómo sabemos que están interpretando y si realmente logramos conectar con el espectador?

Patricia Cardona en la investigación sobre la percepción del espectador nos muestra un camino muy claro en donde para ella radica el principal problema de actor/bailarín en las puestas en escena que no logran conectar con el espectador.

(Cardona, 1993) divide la investigación sobre la percepción del espectador en dos grandes temas: La ciencia del juego, el juego de la ciencia

La ciencia del juego

Ecologizar el teatro; teatralizar la ecología:

La autora menciona que ha tenido el privilegio de vivir cerca de la naturaleza y los animales, esto le ha ayudado a comprender que la lectura del cuerpo comienza en una expresión corporal clara directa y precisa tal como ocurre en los animales en donde se comunican percibiendo su presencia física, sus cambios de tono muscular, sus miradas, etc. De manera inmediata se logra captar sus intenciones, los animales no dudan, ellos tienen claridad de cuáles son sus objetivos, sus impulsos y reacciones son verdaderas, ellos actúan cuando hay una necesidad que enciende el impulso hacia la acción (cazar, reproducirse, huir, defenderse) éstos en su expresión corporal nos permite hacer una lectura. De igual forma, la percepción del espectador requiere de una lectura coherente en el cuerpo del actor/bailarín y para ello necesita de acciones convincentes que brotan de una necesidad vital, siendo esta la fuente de impulsos verdaderos. Asegura que sin impulsos vitales el bailarín/actor se convierte en un objeto desechable, tal como aquellos artistas que solo se dedican a cultivar la técnica y a mecanizar las energías y las formas; para el espectador la técnica no es suficiente, necesita comprender de manera coherente la intención de los cuerpos y la mente mediante la lectura de los detalles en la acción, entre más lecturas logren comprender, más captamos la atención del espectador.

Comenta que elaboró la percepción del espectador basándose en la etología (ciencia que estudia el comportamiento de los animales y plantas); ya que los

animales reaccionan a situaciones creadas por el entorno, ellos tienen la genética de la conducta responsable de los instintos, las preguntas ante los estímulos exteriores, las motivaciones y los impulsos surgidos del animal. Al relacionarlo con el teatro y la danza, el propósito de la autora es descubrir aquellos estímulos/señales que determinan reacciones precisas; especialmente aquellos estímulos que compiten entre sí, aquellos que crean un estado de tensión entre los individuos involucrados, habla de la *agresión ritualizada* como uno de los principios vitales para las artes escénicas.

Ecologizar el teatro y teatralizar la ecología es la conclusión a la que llega Patricia Cardona después de analizar realidades irritantes como la siguiente:

Un niño nace y permanece en casa hasta el día en que se prepara para ir a la escuela y se hace un hombre de mundo; cuando sale al mundo, éste lo agrade, a mayor edad cronológica mayor definición tienen sus hábitos destructivos, maestros, padres y medios de comunicación se encargan de que inhiban todos sus impulsos orgánicos para darle prioridad a lo intelectual (Cardona,1993)

Señala que el artista conoce el poder de la comunicación a través del impulso, no espera que le den órdenes para crear y actuar, crea y actúa porque éste es su impulso, el verdadero artista ve lo que nadie ve y asegura además que el problema hoy en día es el aislamiento con lo vital, lo natural, de ahí la necesidad de ecologizar el teatro y teatralizar la ecología.

El escenario de la credibilidad

La emoción en nuestro propósito significaría reacción, tanto en danza como en teatro esta emoción debe ser visible, y no una experiencia hermética (difícil de descifrar) debido a sus formas (Cardona, 1993). La autora expresa que así el espectador tendrá la oportunidad de engancharse con un estímulo preciso que le permita reaccionar afectivamente y para una eficacia escénica la emoción abstracta (amor, odio, etc.) es incontrolable; mientras que la acción/reacción permite la intervención de la razón y por lo tanto una organización estructural.

Afirma que cada acción física está precedida de un movimiento que fluye desde el interior desconocido pero tangible (impulso), desde Aristóteles se conoce que las emociones tienen una parte física y otra mental. Los pensamientos se convierten en reacciones corporales y las tensiones orgánicas en reacciones afectivas. Patricia Cardona asegura que por las dos vías se llega a la credibilidad escénica, la fuente de excitación es el origen de las acciones y reacciones que maneja el bailarín/actor. El espectador reacciona a lo visible a lo concreto a lo que permite una lectura coherente de contenidos emocionales, psíquicos o metafísicos, y es el impulso la vía de acceso y credibilidad en el espectador.

Danza de la sobrevivencia

Patricia Cardona expresa que en la década de los 80 se atravesaba en México una crisis económica y social, los jóvenes coreógrafos se aferraron a realizar obras de salvación, creando con el corazón y no con la ciencia. Recurrieron a la danza/teatro

porque de tanto querer decir asfixiaron de movimiento puro, era necesario regresar al realismo, el problema es que en ninguna escuela se les enseñó a los bailarines como contar historias, lo hacían por intuición, pero el impulso emocional, intuitivo decayó, lo que en un principio fue un gran hallazgo escénico, terminó en un gran vacío de contenido vital, la falta de un impulso real hizo notoria la ignorancia del oficio.

Ella pregunta ¿cuántos jóvenes del teatro o la danza saben contar una historia?, si no existe una historia que contar ¿Cuántos saben construir un tejido que sostenga un espectáculo y sobre todo la atención del espectador?

“La naturaleza del proceso mismo de la percepción exige que una estructura sea capaz de ordenar contenidos, diseños espaciales, temporales, elementos sonoros, visuales y lenguaje coreográfico con un sentido, no sólo de sintaxis, sino también vital y emocional” (Cardona, 1993).

Ella dice que el escenario requiere precisión en la elaboración de los detalles de toda acción, de los movimientos o los gestos y es indispensable que éstos traduzcan con claridad el pensamiento invisible del bailarín/ actor.

Con este texto reafirmó la necesidad que tenemos los bailarines en cuanto a herramientas que nos guíen en la creación, es realmente importante entender que los espectadores no pueden leer la mente, que necesitan contexto y que para mantener la atención del espectador no solo debemos llamar la atención por ser algo asombroso, impactante a primera vista; sino que más allá de eso necesitan entender lo que están viendo, es decir que exista una historia en la cual nos involucremos con los personajes,

entendamos que es lo que está pasando y hasta podamos llegar a sentirnos identificados con alguno de ellos o con la historia que se está contando como tal y generar curiosidad, empatía, deseos o emociones en el espectador. Quiero aclarar que como ya se ha mencionado en este texto para mi es necesaria una composición dramática clara para enganchar al espectador no solo 15 minutos sino 1 hora 45 min que suele ser el promedio de las creaciones danzarias, pero una historia por buena que esta sea sin una interpretación verdadera, no causará ningún efecto en el espectador, por esto es necesario que los bailarines, estudiemos la imagen, las acciones físicas, los impulsos, los gestos, etc. que nos apropiemos y brindemos al espectador la posibilidad de conectar y sentir la danza como una experiencia única.

DESARROLLO METODOLÓGICO

Desarrollo este informe con el objetivo de buscar herramientas que permitan a los creadores e intérpretes de danza realizar composiciones que cautiven la atención del espectador, mantengan el interés vivo en toda la obra y que además permitan vivenciar y sentir al espectador una experiencia única e irrepetible.

Me sitúo desde un análisis cualitativo bajo un enfoque etnográfico, que me permita indagar y analizar desde los sentires únicos, vivenciales o experimentales de cada persona que hace parte o se interese en la danza.

Haré uso de la auto-etnografía metodología derivada de la etnografía con el fin de examinar desde mi práctica, experiencia y opiniones como estudiante de Arte Danzario, enfocándome principalmente en mi sentir como intérprete, creadora y espectadora en danza.

“La auto-etnografía es un enfoque de investigación y escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) la experiencia personal (auto) con el fin de comprender la experiencia cultural (etno)” (Ellis, 2004; Holman Jones, 2005 citado en Martínez & Andreatta, 2015)

Acudo a la auto-etnografía porque considero que por medio de mi experiencia académica puedo fundamentar parte de esta investigación. Puesto que en mi práctica surgieron dudas que me incitaron a profundizar y realizar una búsqueda partiendo desde mi propio ser y siendo cultivado paralelamente por enseñanzas directas e

indirectas de mis compañeros de práctica, maestros y referencias de algunos teóricos que ya han profundizado sobre el tema.

Por medio de la observación-participante analizaré mediante el sentir en la práctica de la interpretación en base a la composición dramática, la comunicación asertiva para la escena en danza y su influencia en el espectador, mediante un taller realizado en una academia llamada Magia Internacional con adolescentes de 13 a 19 años de edad que cuentan con conocimientos previos en danza y teatro.

Desde luego lo que se vivencio en este taller fue de gran utilidad para indagar principalmente sobre el sentir del intérprete en escena en relación de lo que se ve y lo que percibe el espectador.

Por último, usé la encuesta como herramienta de recolección de datos, que me permitió obtener diferentes puntos de vista de algunos participantes-espectadores que brindaron su opinión y su experiencia al observar un material visual (videos de la web) previamente seleccionados, uno de ellos tendrá una dramaturgia más evidente en comparación con el otro, con el fin de registrar lo que provocó en cada participante el material visto.

Esta investigación, me permite realizar un análisis detallado desde mi lugar de enunciación, hasta el sentir experiencial de algunos participantes propios o no del campo a investigar, con el objetivo de escudriñar bajo diferentes miradas la relación de una comunicación eficaz en danza y la conexión con el espectador.

BAJO MI SENTIR EN LA PRÁCTICA

Me encontraba cursando el último año de secundaria cuando tuve mi primer encuentro con la danza y el teatro. Recuerdo que por un lado en clase de danza no teníamos permitido explorar en el movimiento, la clase básicamente se basaba en aprendernos las coreografías sin dejar espacio para las equivocaciones, esto generaba en mí mucha frustración, no me lograba aprender dichas coreografías, me sentía presionada. Aun así, no abandonaba mis clases a pesar de que tenía la oportunidad de hacerlo, puesto que no eran obligatorias para culminar mis estudios de bachillerato, creo que en realidad era feliz, me gustaba lo que el movimiento me hacía sentir cuando lograba dejar de lado mis pensamientos y mis miedos.

Por otro lado, en mis primeras clases de teatro exploramos a partir de la improvisación con personajes y situaciones establecidas por la profesora que nos dirigía, sentía mucha vergüenza, era demasiado tímida. Poco a poco empecé a disfrutar de la improvisación, de alguna manera por medio de la práctica aprendí a dejar mis pensamientos de lado, me envolvía con lo que estaba pasando y me permitía ser libre en escena.

Me interesé mucho en el teatro, al culminar mis estudios de bachiller decidí estudiar artes escénicas profesionalmente, donde crecí no existía la posibilidad de hacerlo, pues no había ninguna institución pública o privada que se dedicara a esta enseñanza. Averigüé muchos lugares entre ellos la academia de actuación *estudio de*

actores ubicada en Cali, afortunadamente contaba con el apoyo económico de mis padres, me mude y empecé a estudiar en la academia.

En efecto este lugar me hacía muy feliz, los primeros meses casi todas las exploraciones eran basadas a partir de situaciones de la vida cotidiana, como por ejemplo un reencuentro con un amigo, un familiar o un conocido, la muerte de un ser querido, una calamidad repentina, etc.

Cada semestre realizábamos muestras finales de lo que explorábamos y creábamos durante las clases, en tercer semestre teníamos como premisa para la creación componer situaciones en base a una imagen llamada *cuadros en escena*.

Consistía en escoger una pintura de algún autor reconocido que reflejara un momento importante para el o los personajes y componer el antes y después de dicho cuadro, que pasaba en la vida este personaje para llegar a ese momento y que sucedía después, en esta exploración empecé a interesarme en la dramaturgia de la imagen, veía como a través de ese lienzo se podía contar toda una historia que desconocíamos y nos incitaba a imaginar gracias a su composición, podíamos ver en los gestos y posiciones de los personaje pintados el sentir humano, se reflejaba angustia, incertidumbre, sufrimiento, dolor, placer, felicidad, confusión, melancolía, etc.

Trabajar con base al sentir de los personajes en esa imagen, me obligo a analizar detalladamente todo lo que la componía, desde los objetos que casi no se notaban y no tenían importancia aparentemente, hasta lo más vistoso del cuadro.

Comprendí que todo lo que hace parte de la escena es porque realmente es necesario, hacen parte de la historia del personaje o de su situación actual y como intérprete estudiar el personaje, su situación, lo que hay detrás de lo que se ve a simple vista, me permitió sentir una gran diferencia en mi interpretación, de algún modo conocer que era lo que quería reflejar en base a unos argumentos claros de la situación de mi personaje y de todos los que hacen parte de la escena, tales como sus necesidades, inseguridades, fortalezas y objetivos generaban unos impulsos diferentes en mi interpretación y en la de mis compañeros, esto se veía reflejado en la relación de escena y en la muestra final.

En cuarto semestre realicé mi primer montaje de obra, recuerdo que empezamos leyendo el libreto, posteriormente se realizó un trabajo de mesa bastante detallado y se tomaron decisiones como grupo, sobre aquellas situaciones que no tenían la suficiente claridad, con el fin de tener una sintonía grupal y componer las escenas y personajes en base a eso.

Era la primera vez que nos veíamos enfrentados a enlazar tantas escenas y a su vez estudiarlas por separado. En nuestro afán de enlazar toda la obra, no le dimos la importancia suficiente a las escenas, acudimos al texto como si éste fuera nuestro salvavidas, desde luego no sentíamos conexión como grupo, teníamos muchas dificultades en nuestra interpretación, no funcionaban las escenas, se sentía una energía muy bajita, no teníamos ritmo, en fin, era algo evidente tanto para nosotros como intérpretes como para el maestro y algunos participantes que se ofrecían como espectadores, no entendía que estaba sucediendo si todos teníamos claridad de la

dramaturgia de la obra y a su vez de cada uno de los personajes. Creíamos conocer cuáles eran los objetivos de cada escena y el de la obra en general. Sin embargo, no se veía reflejado en la práctica, por muchas semanas nos centramos en analizar el texto detalladamente y en encontrar mediante matices de la voz esa interpretación necesaria para la escena, de algún modo creíamos que nuestro problema radicaba en la intención del dialogo, el director al ver que nuestro interés por mejorar persistía en mantenerse en base al análisis del texto y sus intenciones. Nos sugirió escoger las escenas, especialmente aquellas en las que según nuestro criterio no funcionaran y realizarlas dejando el texto de lado. Es decir, sin mencionar una sola palabra, mantener la dramaturgia de la escena, era necesario que la escena se entendiera perfectamente como si se estuviera narrando.

Escogimos una escena que realmente nos costaba y empezamos a componerla, pasaron semanas y no lográbamos el objetivo, estábamos realmente frustrados, creíamos que era imposible que se entendiera sin ayuda del texto. Sin embargo, la premisa por parte del director seguía siendo la misma, a pesar de que a nuestro juicio apresurado estábamos perdiendo tiempo valioso del montaje, nos aterraba el hecho de que llegara las fechas de presentarnos sin estar seguros de que el montaje estuviera listo para ser mostrado.

El director insistió y empezó a guiarnos por medio de ejemplos que no tenían relación con la escena, pero claramente entendíamos su objetivo, ya que por medio de situaciones creadas por él nos demostraba que, a través del cuerpo, movimientos, gestos, composiciones de imágenes, acciones físicas, tensión o relajación muscular

era posible narrar e interpretar con veracidad, además de cautivar por completo la atención del espectador.

Evidentemente continuamos con nuestro estudio de la escena, por supuesto no funcionó inmediatamente, pero de algún modo empezamos a entender a través de la práctica todas las posibilidades que nos brinda el cuerpo como medio para la comunicación y para sorpresa de todos llego ese anhelado momento en el que empezó a funcionar la escena según nuestro criterio, el del director y el de algunos espectadores voluntarios que conocían todo el proceso de la composición de la obra.

Después de esta experiencia me interese nuevamente en el movimiento y estaba segura que la danza era el camino para seguir explorándolo.

Al culminar mis estudios en la academia *estudio de actores*, viajo a Bogotá y en el año 2016 ingreso a estudiar en la facultad de artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el programa curricular Arte Danzario.

Inicialmente bajo la profundización de danza contemporánea, como lo he mencionado anteriormente no tenía mucho conocimiento en danza, con decir que ni siquiera tenía presente algunos términos que para mis compañeros quizás eran familiares, pues normalmente en sus entrenamientos los escuchaban con frecuencia.

Fue un reto bastante grande dejar de sabotearme con pensamientos negativos que no me permitían estar al cien por ciento en clases, me sentía muy confundida y frustrada al darme cuenta que mis habilidades corporales no habían sido lo

suficientemente entrenadas, me esforzaba mucho por mejorar en clase, pero definitivamente considero que la experiencia y el trabajo constante es el único camino para cultivar un cuerpo entrenado, me centré en desarrollar aptitudes que me permitieran ser una “buena bailarina”, admiraba a mis maestros y a algunos compañeros que destacaban en clase, de alguna forma esto me cegó, sabía que no quería competir con nadie más que con mígo misma, pero no lograba apagar mi vocecita interior diciéndome no puedes, en muestras finales no me sentía presente, puesto que seguía las secuencias coreográficas sin transmitir absolutamente nada.

Desde luego, así como en algunos casos los egos en algunos bailarines no los permiten conectar consigo mismos ni con los espectadores, las inseguridades en otros tantos se convierten en esa piedra en el camino que no los deja avanzar y los desconecta de su sentir.

En quinto semestre decidí cambiarme a la profundización de danza-teatro, necesitaba reencontrarme, inicialmente ingresé a la universidad queriendo explorar el movimiento en base a mi sentir en escena y transmitir por medio del cuerpo y todas sus posibilidades; pero hasta el momento solo había encontrado una guerra conmigo misma que no me permitía fluir, me sentía estancada.

Considero que fue la mejor decisión, poco a poco empecé a soltar mis pensamientos sabotadores, nuevamente me encontré con mis propósitos, buscaba en el movimiento una construcción que me permitiera conectar con mi interpretación. sin embargo, aún sentía que al realizar una composición en danza no iba a generar

claridad, que podría confundir al espectador y posiblemente perder su atención e interés.

En la materia composición dramática I con el maestro Juan Pablo Gonzáles Leal experimente nuevas sensaciones en mi interpretación.

Empezamos explorando por medio de improvisaciones en unas diagonales en base al análisis del movimiento de Rudolf Laban

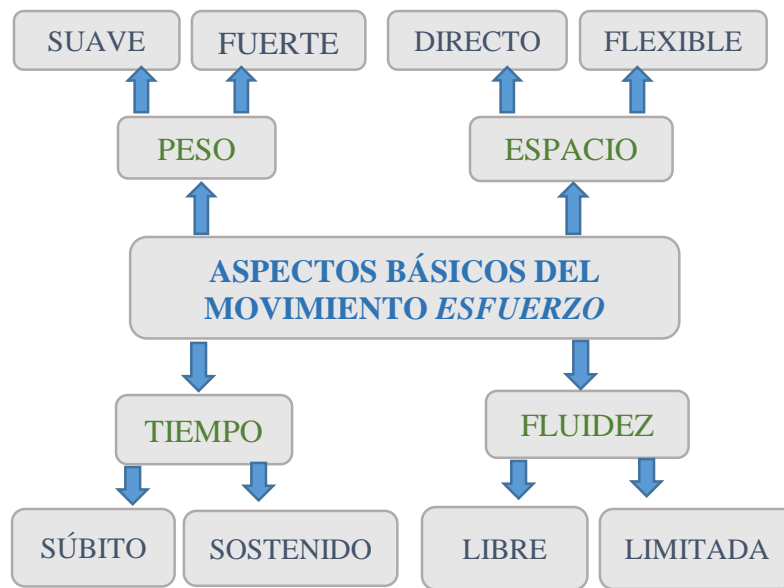
En cada diagonal improvisábamos bajo las indicaciones del maestro, eran combinaciones de los aspectos básicos del movimiento: el esfuerzo y las acciones básicas del esfuerzo

Para Laban los impulsos internos que originan el movimiento son llamados *esfuerzo* y los componentes que conforman las cualidades del esfuerzo son el resultado de una actitud interna respecto a los factores de movimiento. (Ramírez, 2021)

En los aspectos básicos del movimiento *esfuerzo* encontramos: peso, espacio, tiempo y fluidez

En donde el peso puede ser suave o fuerte, el espacio directo o flexible, el tiempo súbito o sostenido y la fluidez libre o limitada

y en las acciones básicas del esfuerzo están: golpear, hendir, dar toques leves, sacudir, presionar, torcer, deslizar y flotar.



Esquema 1: aspectos básicos del esfuerzo Rudolf Laban

ACCIONES BASICAS DEL ESFUERZO

ACCIONES	ACCIONES DERIVADAS
GOLPEAR	DAR PUÑETAZOS, EMPUJAR, CLAVAR
HENDIR	LANZAR, PEGAR, AZOTAR
DAR TOQUES LEVES	GOLPEAR, DAR PALMADITAS, AGITAR
SACUDIR	ONDEAR, VOLTEAR, DAR TIRONES
PRESIONAR	CORTAR APLASTAR, APRETAR
TORCER	ARRANCAR, TIRAR, ESTIRAR
DESLIZAR	UNTAR, ALISAR, EMBORRONAR
FLOTAR	REVOLVER, ESPARCIR, ACARICIAR

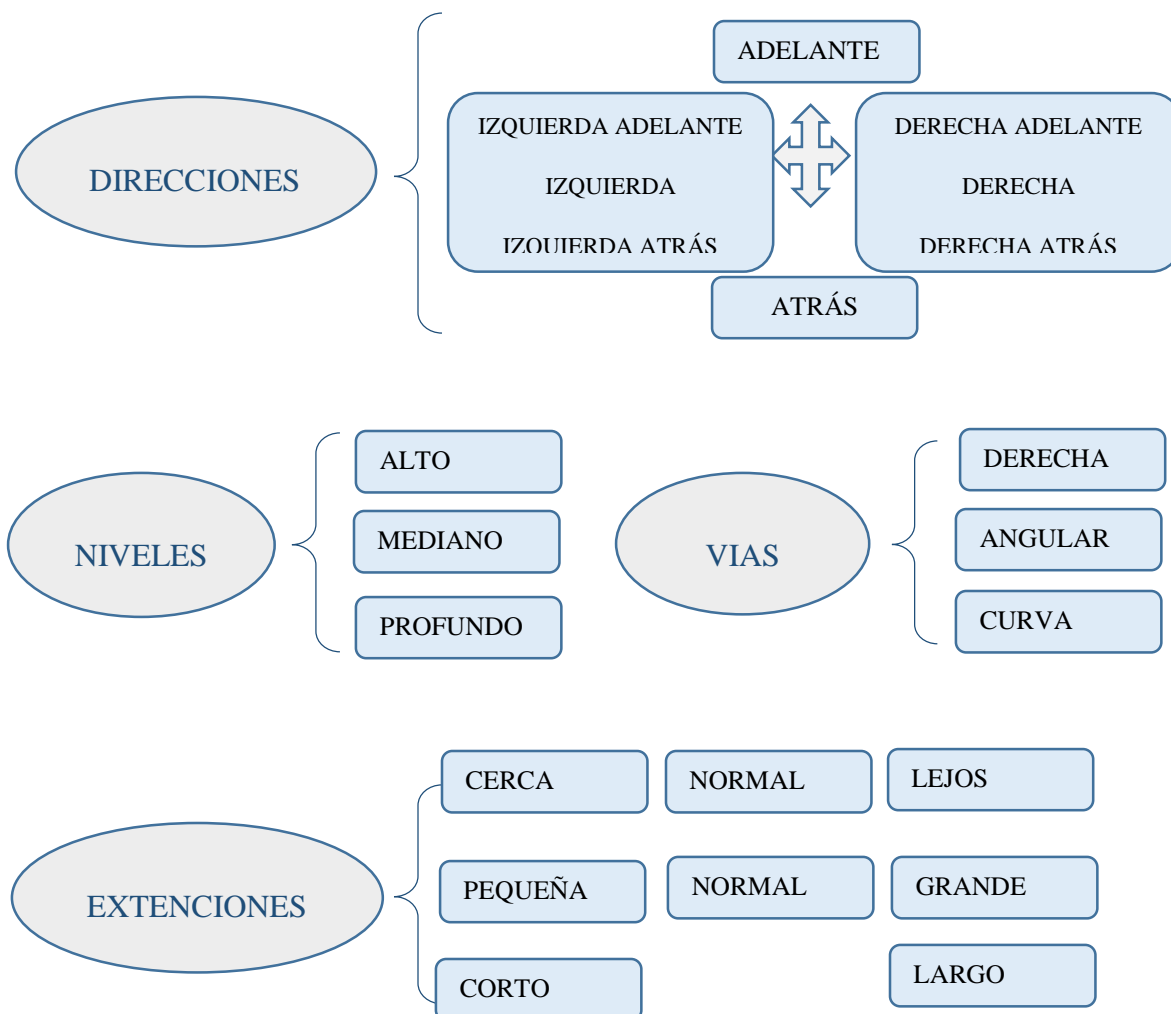
Tabla 1: acciones básicas del esfuerzo Rudolf Laban

(laban, 2019 citado en Ramirez, 2021)

En las improvisaciones realizadas en clase el maestro nos dirigía indicando combinaciones que implicaban los aspectos básicos del movimiento, las acciones básicas y los niveles del espacio (alto, mediano y profundo).

EL ESPACIO

Aspectos elementales que se necesitan para la observación de las acciones corporales (Laban, 2006)



Esquema 2: el espacio Rudolf Laban

(fuente: Laban 2006)

El maestro proponía trabajar bajo estas improvisaciones con el fin de indagar sobre el movimiento y disponer el cuerpo para la composición dramática.

A continuaciones mostraré un ejemplo de algunos de las combinaciones que proponía para la clase, éstas se ejecutaban en diagonales y se acompañaban de las melodías que el maestro creía conveniente para profundizar en la práctica.

Ejercicio 1: peso: *suave*, espacio: *directo*, tiempo: *sostenido*, nivel: *alto*

Ejercicio 2: peso: *fuerte*, espacio: *flexible*, tiempo: *sostenido*, nivel: *medio*

Ejercicio 3: acción: *golpear*, espacio: *directo*, fluidez: *limitada*

Ejercicio 4: acción: *sacudir*, tiempo: *súbito*, nivel: *libre*

Ejercicio 5: acción: *presionar*, peso: *fuerte*, nivel: *profundo*

Ejercicio 6: acción: *torcer*, tiempo: *súbito*, fluidez: *limitada*, nivel: *medio*

Ejercicio 7: acción: *dar toques leves*, peso: *suave*, espacio: *directo*

Ejercicio 8: acción: *deslizar*, espacio: *flexible*, nivel: *libre*

Ejercicio 9: acción: *flotar*, peso: *suave*, espacio: *directo*, nivel: *alto*

Ejercicio 10: acción: *hendir*, peso: *fuerte*, nivel: *medio*, fluidez: *limitada*

Tabla 2: ejercicios de clase composición dramática 1, basados en los aspectos y acciones básicas del esfuerzo Rudolf Laban

(adelante, atrás, izquierda-adelante, izquierda, izquierda-atrás, derecha-adelante, derecha, derecha-atrás) para explorar con el movimiento y las indicaciones dadas.

Personalmente siento que con estos ejercicios se lograba aflorar un sentir que me transportaba a algún espacio y momento imaginado, pero con un toque de

realidad; es por esto que considero que estas combinaciones pueden ser claves para transportar al intérprete y de esta forma contribuir al sentir en escena, generando nuevos impulsos y sensaciones que le permitan al espectador ver lo que se quiere transmitir y que no solo se quede en la imaginación del intérprete.

En esta materia también empecé a explorar la composición dramática desde el texto para la danza, el maestro nos solicitó pensar en una situación de la cotidianidad que nos generara un interés particular, y a partir de esta situación empezamos a componer las escenas para la muestra final de la materia.

Recuerdo que dividimos la composición en tres escenas que trabajamos durante todo el semestre, la composición fue paralela a medida que trabajamos en el texto, exploramos la escena práctica en cuanto a su composición escénica como tal de imagen, movimiento, acciones físicas e interpretación.

En muchas ocasiones creía tener claridad de lo que mostraría, pero en el momento de presentarlo me quedaba corta, una cosa era lo que me imaginaba y otra lo que realmente se veía. Sin embargo, de alguna forma el maestro Juan Pablo siempre veía algo que podría funcionar, ya sea la composición de alguna imagen, la estructura de la escena, la interpretación, en fin. A partir de lo que el maestro veía empezaban las improvisaciones, debo confesar que me inquietaba mucho, pero definitivamente agradecía estos espacios, considero que solo mediante la práctica lograba transmitir lo que estaba pensando, lo digo porque frecuentemente me sucedía que durante días y hasta semanas planeaba mentalmente paso a paso lo que haría,

siempre pensando en mostrar claridad en la composición dramática, pero en realidad no funcionaba, cosa que no me pasaba en las improvisaciones, tal vez las sensaciones que me generaba explorar desde la práctica suscitaban acciones corporales genuinas, mientras que al estar planeadas estas acciones se veían forzadas, sin una necesidad real, de alguna forma eran impuestas, lo que no me permitía sentir mi interpretación, generaba falsedad, imposición y mecanización del movimiento.

Con esto no quiero decir que entraba a improvisar a ciegas, por lo general procuraba tener claridad sobre algunos aspectos como la dramaturgia de la escena, lo que le sucedía emocionalmente al personaje y que las causaba, sus necesidades y objetivos, entre otros.

En cuanto a la composición del texto, las indicaciones fueron que el lector por medio de este, evidenciara lo que sucedía en la escena, mostrar claridad en las emociones del personaje y las acciones físicas que se realizaban con el fin de aflorar un contexto preciso, pensando en que cualquier persona o creador de danza pueda trabajar en base a ese escrito.

Personalmente considero que es muy importante realizar la composición del texto de una creación, por medio de este podemos aclarar algunas dudas y afianzar emociones de los personajes, además de contribuir a consolidar en el intérprete las razones de su actuar físico que está directamente relacionado con lo interno y emocional.

En este proceso tan enriquecedor empecé a entender de alguna forma las acciones físicas para la danza, pienso que el cuerpo expresa lo que internamente sentimos, tener claridad como intérprete de las emociones que siente mi personaje, genera un impulso diferente en las acciones físicas marcadas para la escena.

Eso en cuanto al proceso creativo desde un ámbito presencial, disponiendo de espacios adecuados y un contacto de algún modo más cercano con compañeros de escena y maestros.

En la nueva realidad a la que nos tuvimos que enfrentar debido a la pandemia de COVID-19 la virtualidad fue la herramienta principal para continuar con los procesos académicos, por mi parte fue todo un reto, definitivamente el hecho de no disponer de los espacios adecuados limita de algún modo los procesos de creación a los que veníamos acostumbrados, no sentía libertad de explorar en el movimiento, en mi caso mi habitación era mi lugar de práctica y trabajo para mis composiciones, a decir verdad es bastante estrecha y no me sentía cómoda.

En la materia composición dramática II con la maestra Diana Lucia León vi la necesidad de disponer y aprovechar de cada elemento que me brindaba la virtualidad para continuar con mi proceso formativo. Para la muestra final la maestra propuso realizar un video de 3 minutos aproximadamente que condensara lo explorado en el transcurso del semestre y un texto que complementara la composición dramática relacionada en el video.

Al empezar a explorar, me di cuenta que la imagen captada por medio de la cámara refleja hasta el más mínimo detalle, cosa que trabajando desde la presencialidad muchas veces no notamos debido a que en los salones de clase encontramos los espacios vacíos, y podemos disponer de la escenografía, la imagen, el sonido, los vestuarios a nuestro gusto y necesidad; mientras que en la virtualidad ya tenemos una composición de imagen establecida desde nuestros espacios disponibles para la práctica y nos vemos obligados a adaptarnos a ello, al comienzo no lograba relacionar estos espacios con mi propuesta escenográfica para lo que quería expresar, pero en el proceso aprendí a aprovechar y disponer de lo que tenía a mi alcance, encontré la riqueza de los sonidos reales captados en el video que en algunas ocasiones pasan por desapercibidas o no los tenemos muy presentes porque es algo natural, como el sonido al caminar, al respirar, al comer que de alguna forma generan credibilidad en el espectador, descubrí en los detalles una manera de contextualizar al espectador sobre la dramaturgia planteada y exploré a través de diferentes ángulos la composición de la imagen con el fin de potenciarla.

A grandes rasgos estos han sido algunos momentos que me han incitado a comprender bajo mi sentir como estudiante, intérprete y creadora en Danza-Teatro, mis motivaciones y necesidades en escena buscando una conexión conmigo misma, con mis compañeros de escena y con el espectador.

BAJO EL SENTIR DEL INTÉRPRETE

“muchas veces hemos escuchado decir a nuestros colegas que no saben de qué se trata determinado montaje del que son parte y eso se refleja en su nivel de intervención” (Ávila, 2013)

¿Qué genera en el intérprete tener claridad de la propuesta dramática planteada para la creación?

Personalmente siempre he tenido la necesidad de comprender lo que sucede en escena para conectar con mi interpretación, pero en algunas ocasiones esto no sucede y me dejo llevar por el movimiento y las coreografías planteadas, es algo que pasa frecuentemente en los bailarines, sentimos una necesidad de encajar con lo que vemos a simple vista, mecanizamos el movimiento y olvidamos su esencia.

Con el fin de ahondar en la pregunta inicial decidí hacer uso de la técnica de recolección de datos observación-participante mediante un taller dirigido por mí y con la participación de estudiantes de danza de la academia Magia Internacional ubicada en la localidad de Usme en Bogotá.

Teniendo en cuenta que el objetivo del taller es analizar qué genera en el intérprete tener claridad de la dramaturgia en la composición de danza, decidí utilizar el texto realizado en la materia composición dramática I como base para la exploración, realizando previamente unas pequeñas modificaciones al escrito

trabajado originalmente con el fin de brindar mayor información de la situación física y emocional de los personajes.

FINAMENTE DESTROZADA

ESCENA 1

Un hombre se encuentra sentado en una silla en posición inmóvil, una mujer al lado del hombre lo observa con cierta inquietud, se inclina hacia él y toca su hombro, poco a poco consigue abrazarlo fuertemente, la mujer realmente necesitaba ese abrazo, después de un breve momento lo suelta y le acomoda el cuerpo hacia la mesa del comedor que está justo en frente, ella sonríe tranquilamente mientras se aleja de él, pero esa tranquilidad es irrumpida pocos segundos después cuando el hombre estira el brazo en dirección a ella, cierra el puño y hala hacia atrás en una sincronía con los movimientos de la mujer, ella se encuentra de espaldas al hombre y a una distancia significativa de él, la mujer lleva las manos hacia la cabeza con la mirada fija al frente, sin voltear a verlo empuña sus manos y hala hacia atrás tan fuerte que cae al piso y se golpea, estos movimientos se repiten (se levanta del suelo, lleva las manos hacia la cabeza, empuña, hala hacia atrás y cae) destrozando poco a poco a la mujer que al fin logra quedar de pie mirando al frente, se observa muy agitada y poco a poco su cuerpo queda inmóvil y su rostro fijo sin ninguna expresión. mientras el hombre se conserva inmóvil en la posición inicial frente al comedor como si nunca hubiera hecho un solo movimiento.

ESCENA 2

La mujer voltea la cabeza en dirección al hombre, lo observa mientras él sigue inmóvil y no le corresponde la mirada, ella voltea su cabeza nuevamente al frente y empieza a realizar labores domésticas, en movimientos precisos coge un huevo, lo golpea al borde de la mesa, lo hecha al sartén, bota la cascara, bate los huevos, con la otra mano coge un molinillo y bate el chocolate. Repite estos movimientos en orden y cada vez con más agilidad, estos movimientos empiezan a ser tan rápidos que se desdibujan conservando únicamente el recorrido, cuando está completamente agitada se detiene, se recupera, sirve en una bandeja lo preparado y lo lleva hacia él, deja la bandeja en el comedor; el hombre sigue inmóvil y ella tranquilamente le acomoda el brazo hacia un costado y en un impulso fuerte lo devuelve tumbando la bandeja al piso con la comida preparada, el hombre adopta la nueva posición en donde lo dejó la mujer, mientras ella se agacha y empieza a comer del suelo con una mirada retadora mientras lo ve, al terminar se levanta, se dirige hacia el hombre, lo pone de pie y lo abraza con el mismo fervor inicial, unos pocos segundos después lo acomoda nuevamente esta vez en posición agresiva contra ella, él empieza a gesticular exageradamente un monólogo sin pronunciar realmente ni una sola palabra mientras al mismo tiempo ella cae al piso quedando inconsciente.

ESCENA 3

Aparece un nuevo hombre en el lugar, se acerca hacia la mujer que sigue inconsciente en el piso, la arrastra hasta la silla de un bar, toma completamente el

control sobre ella, al despertar se asusta e intenta escapar, pero el hombre la detiene y la sienta nuevamente en la silla con un movimiento agresivo, le sirve un trago y la obliga a tomárselo, lo repite tantas veces hasta que la mujer queda completamente embriagada, ella no expresa nada en su rostro, se ve fría, como si nada le importara, el hombre la levanta de la silla y la abraza, empiezan a bailar, él lo disfruta mientras ella se ve completamente destrozada y borracha, el hombre se aprovecha de la situación y toca su cuerpo finamente logrando así su objetivo, en un momento el hombre desaparece y ella se encuentra nuevamente en frente del hombre del comedor, aterrorizada lo observa, él está sacando la correa de su pantalón y empieza a golpear uno de sus vestidos que se encuentra tirado en el suelo.

En el texto encontramos una línea de acciones físicas acompañada de información emocional de los personajes que los participantes del taller utilizaran como base para su creación e interpretación.

El taller se realizó el 12 de marzo del 2022 en la academia Magia Internacional ubicada en Usme, con duración de 3 horas y asistencia de 11 participantes.

Empezamos con un calentamiento articular de 15 minutos aproximadamente, continuamos con ejercicios y frases coreográficas en diagonales con el fin de activar los músculos y disponer el cuerpo para la creación con una duración de 30 minutos, posteriormente nos ubicamos en círculo leímos el texto, aclaramos dudas que

surgieron en el momento y dividimos el grupo en parejas para trabajar escena por escena.

La primera escena la desarrollamos en gran parte con la participación de todos siguiendo la secuencia de acciones físicas planteadas, con la intención de aclarar algunas dudas que tenían los participantes y servir como ejemplo para el desarrollo de las escenas siguientes.

En realidad, antes de explorar las escenas de forma práctica, no lograron entender con claridad lo que sucedía con los personajes, pero una vez empezaron a trabajar en su estructura en cuanto al movimiento y las acciones físicas comprendieron de alguna forma lo que ocurría en cuanto a la historia dramática planteada en el texto, cada pareja sacaba sus propias conclusiones de la situación que vivían sus personajes, para algunos se trataba de un sueño o pesadilla de la mujer recordando su pasado, para otros era la historia de un feminicidio, pero independientemente de la interpretación que le dieron a la historia en general, empezaron a surgir unas dudas que realmente me interesaban, en una parte de la escena 3 dice: *el hombre se aprovecha de la situación y toca su cuerpo finamente logrando así su objetivo*, ellos lo interpretaron como una violación e inmediatamente se acercaron a preguntarme sobre que debían hacer para que los espectadores entendieran y es algo que no puedo responder con certeza, sin embargo por medio de la composición de la imagen, los gestos, las acciones, los sonidos, la escenografía, las luces, puedo sugerir al espectador un significado connotativo con la intención de que la asocie con la violación evidentemente sin tener la seguridad de que así pase.

En la exploración de las escenas insistí mucho en conectar lo que siente mi personaje a nivel emocional y la manera en que lo expresa por medio de las acciones físicas planteadas.

Al observar el trabajo interpretativo quedé muy satisfecha con los resultados, no puedo decir que entendí la dramaturgia de las escenas o que logré conectar con los intérpretes porque estaría mintiendo, pero si noté un gran cambio entre las primeras exploraciones y el resultado final, vi en algunos momentos de las escenas un impulso real así sea por unos segundos.

En la primera escena exige una sincronía en los movimientos de los dos personajes y era evidente la desconcentración que ocasionaba esta pauta, se notaba como pensaban en el momento idóneo para realizar las acciones y encontrar la sincronía, sus gestos y miradas delataban ausencia y preocupación por el hacer y se olvidaba por completo del sentir. Con esto quiero recalcar que tener claridad de lo que quiero expresar al espectador no me garantiza nada, hace parte de un conjunto de elementos que como intérpretes debemos estudiar e interiorizar, pero además de eso es necesario apropiarnos del estudio del cuerpo, los movimientos, los gestos, los impulsos y esto es algo que empezamos a comprender solo a través de la práctica.

En la segunda escena no logré conectar los momentos, de algún modo parecía que hacían parte de escenas diferentes, creo que el hecho de tener que cambiar emocionalmente muy seguido generaba confusión en el intérprete y lo llevaba a pensar en el sentir y no en sentir realmente, en algunos participantes era evidente la

necesidad de demostrar físicamente lo que consideraban que el personaje estaba sintiendo internamente.

En la tercera escena noté que en algunos momentos se manifestó la intención de la acción desde la necesidad y no desde el querer demostrarlo.

La mujer despierta asustada en el bar e intenta escapar, fue uno de esos momentos de verdadera intención, la intérprete realmente se escapó desafortunadamente ese impulso no duró mucho, al darse cuenta que el hombre no la alcanzó a detener ella misma lo hizo y el momento perdió credibilidad.

Al final de la escena observé como la tensión o relajación muscular adecuada del intérprete al realizar el movimiento genera otra sensación en el espectador, en la acción del hombre al golpear los vestidos con la correa de su pantalón fue muy evidente, algunos participantes realizaron los movimientos muy suaves, pero en otros se notó esa tensión muscular, los movimientos eran precisos, directos, veía al intérprete en una relación estrecha de lo que siente y expresa físicamente.

Esta exploración me permitió observar desde otros puntos de vista la interpretación escénica y lo que genera en el espectador, definitivamente no es fácil interiorizar emociones y expresarlas físicamente, es verdad que tener conocimiento y apropiarme de la propuesta de creación sería de gran ayuda, sin embargo debo trabajar mucho en ponerlos en práctica, estar atentos a los impulsos que entrego y recibo, dejar de pensar en lo que tengo que hacer sin llegar a abandonar mis

responsabilidades como interprete, permitirme sentir en escena y encontrar en las acciones físicas un medio para exteriorizar lo que estoy sintiendo

BAJO LA MIRADA DEL ESPECTADOR

En una necesidad de analizar lo que el espectador percibe por medio de creaciones danzarias y lo que genera en sensaciones, sentimientos y emociones acudo a la encuesta como herramienta de recolección de datos con el fin de escudriñar por medio dos videos la percepción del espectador.

En los videos se evidencia algunas diferencias en cuanto a sus composiciones, uno de ellos se enfoca más en la composición coreográfica del movimiento y el otro configura una dramaturgia a partir del movimiento.

Ambos videos son tomados de la plataforma de YouTube, el primer video llamado Jeremy Lepine – 5AM (Jeremy-Lepine Yetsirah, 2017)

Es un performance perteneciente a Yetsirah Company, dirigido y coreografiado por Jeremy Lepine, grabado y editado por Loys Assal, en este performance encontramos un grupo de bailarines (mujeres) realizando unas coreografías con movimientos fuertes, precisos y en su mayoría sincrónicos acompañado de un juego de luces que armoniza el lugar y encontrando además en su composición una relación directa de la música utilizada con los cambios efectuados en el movimiento.

El segundo video es un fragmento de la obra *Café Müller* de Pina Bausch (Hedvika Kadlecova, 2014)

Pina Bausch fue bailarina, coreógrafa, directora y precursora de la danza teatro alemana. Sus obras se caracterizan por expresar en movimientos más que en palabras, retratar al ser humano con sus defectos y virtudes, a ella no le interesaba cómo se movía la gente, sino que la movía, buscaba despertar sentimientos y emociones en los espectadores. Pina en sus creaciones no manejaba una narrativa lineal, pero si expresaba temas de su interés (amor-muerte, relaciones hombre-mujer, violencia contra la mujer, etc.) por medio de la dramaturgia que generaba la composición de pequeños fragmentos mostrados simultáneamente, imágenes impactantes y acciones escénicas cotidianas con su sello característico.

“Todas sus piezas tratan sobre cuestiones fundamentales de la condición humana y obligan al público a confrontarse con estos problemas” (Rocca, 2006)

Café Müller fue una de las piezas emblemáticas de Pina Bausch, en el video de referencia para la encuesta observamos claramente una dramaturgia en la propuesta, Pina cuidó detalladamente la escenografía, el vestuario, los sonidos, los movimientos, las acciones y los gestos de los bailarines.

Mediante las respuestas obtenidas en la encuesta de cada uno de los espectadores de estos dos videos busco analizar lo que perciben, lo que les llama la atención y lo que genera en cada uno de ellos.

Las preguntas que debían responder después de ver los videos eran las siguientes:

1. ¿Qué entendió usted de cada video?
2. ¿Qué generó en usted cada video?
3. ¿Qué le llamó más la atención de cada uno?

En el siguiente cuadro comparativo observaremos las respuestas de los espectadores participantes de la encuesta.

Preguntas de la encuesta	Video 1: Jeremy Lepine 5AM	Video 2: fragmento de la pieza Café Müller
1.¿Qué entendió usted del video?	<p>Participante 1: hace referencia hacia el poder observarse, con las luces creaban un ambiente de oscuridad y luz, los movimientos en direcciones y trabajo grupal generaban diferentes visiones y daba a entender el encontrarse como bailarín y como espectador. <i>Buscar entre la oscuridad esa luz.</i></p>	<p>Participante 1: como la sociedad dispone o propone sobre el actuar de la mujer en ciertos aspectos de su vida, en donde ella busca hacer lo que quiere, pero la sociedad la lleva a hacer lo que ellos disponen. Existe una lucha constante que se repite y se repite hasta que lo hace por si sola.</p>
	<p>Participante 2: no entendió mucho, observo movimientos muy lindos, pero no entendió el concepto. Era un performance para una canción con juego de luces y trabajo grupal.</p>	<p>Participante 2: asocio al hombre que estaba haciendo las modificaciones corporales en la bailarina con la influencia que tiene la sociedad sobre la forma en la que nos relacionamos con otros y como en algún momento genera esa desesperación por cumplir lo que los demás como sociedad quieren.</p>

	<p>Participante 3: Habla sobre el amor, le chocaba que las bailarinas no estuvieran uniformadas al bailar en cuanto al movimiento, no iban al unísono y eso le generaba inconformidad.</p>	<p>Participante 3: El abrazo le genera ganas de abrazar y no soltar nunca sea quien sea.</p>
	<p>Participante 4: lo entiende como la rutina diaria, desde el levantarse hasta el acostarse.</p>	<p>Participante 4: lo relaciono con los policías del tiempo, controlan y deciden sobre cómo se deben hacer las cosas por encima de lo que quieren las demás personas y es un círculo vicioso del cual es muy difícil escapar.</p>
	<p>Participante 5: dualidad en cuanto a no dejarse caer, como una persona que quiere renunciar a algo y a la vez no quiere hacerlo. Se llega a una comunidad donde nos duele lo mismo y entre dos empiezan a sostenerse y apoyarse para no caer.</p>	<p>Participante 5: lo llevo a recordar una película llamada los agentes del destino, el bailarín vestido de gris completamente lo asocia con esas personar que interrumpen nuestro destino y buscan acomodarnos a lo que está ya premeditado en la vida.</p> <p>En el seguir de la vida donde alguien más nos está cambiando y nos está imponiendo un destino hasta que nos acostumbramos a ese cambio y se vuelve mecánico.</p>
	<p>Participante 6: no entendió el video. Sin embargo, considera que no es necesario hacerlo ya que con el movimiento es suficiente para atrapar su atención.</p>	<p>Participante 6: es un recuerdo, una rebobinación, un momento y en el video se ve una representación mecánica de eso por medio del cuerpo.</p>

	<p>Participante 7: no entendió muy bien el video y observo que en algunos momentos los movimientos no eran sincrónicos.</p>	<p>Participante 7: cree que hay una relación en la pareja y alguien más coloca la mujer en los brazos de este hombre como si estuviera muerta.</p>
	<p>Participante 8: lo relacionó con el estrés en el que estamos sometidos los seres humanos en cuanto a cargas laborales, problemas familiares o situaciones económicas y en algún momento se suelta esa carga y empieza a ser libre.</p>	<p>Participante 8: observa soledad, tristeza, desesperación y miedo. El salón oscuro y los movimientos repetitivos los relaciona con la rutina.</p>
<p>2.¿Qué generó en usted cada video?</p>	<p>Participante 1: sin importar lo que sucede alrededor los movimientos precisos y juego de brazos y miradas le genera poder femenino.</p>	<p>Participante 1: le genero un sin sabor el hecho de obligar a la mujer a hacer algo que no quiere, lo lleva a preguntarse por qué la obligan a besarlo si ella lo que quiere es abrazarlo.</p>
	<p>Participante 2: el juego de luces y el trabajo corporal le generan fascinación, lo incita a verlas y a repetir el video</p>	<p>Participante 2: las repeticiones y la intensidad de los movimientos le generó ansiedad y desesperación.</p>
	<p>Participante 3: transito, cambio de emociones.</p>	<p>Participante 3: ganas de abrazar y no estar solo.</p>
	<p>Participante 4: los contrastes de imagen y movimiento le generan satisfacción y se siente identificado al relacionarlo con el trajín del día.</p>	<p>Participante 4: la música del inicio le genera tensión y la respiración de los intérpretes angustia.</p>

	<p>Participante 5: le genera un sin sabor el sentir que puede estar cayendo y lo llevo a pensar que en muchas ocasiones se necesita el apoyo de alguien más.</p>	<p>Participante 5: le genera satisfacción el leitmotiv y el hecho de contagiarse por el movimiento hasta llegar a hacerlo eufórico, mecánico y parar a reflexionar sobre el momento inicial donde todo comenzó.</p>
	<p>Participante 6: la atrapó el hecho de que siempre está sucediendo algo y eso le genera ganas de seguir viendo.</p>	<p>Participante 6: asombro el hecho de tener que pasar siempre por el mismo lugar y expectativa de lo que pasará después.</p>
	<p>Participante 7: los momentos en donde todos estaban sincronizados le generó satisfacción.</p>	<p>Participante 7: el fragmento le generó incertidumbre.</p>
	<p>Participante 8: tristeza, timidez, soledad, estrés, cambio y libertad.</p>	<p>Participante 8: soledad, desesperación y rutina.</p>
<p>3.¿Qué le llamó más la atención de cada uno?</p>	<p>Participante 1: el juego de luces y el juego corporal.</p> <p>El cambio de color en las luces brida al espectador una sensación de estar solo y a la vez acompañado.</p>	<p>Participante 1: la continuidad del movimiento desde que la mujer empieza a repetir los movimientos por sí sola, es algo que tiene grabado y se ve obligada a actuar de esa forma.</p>
	<p>Participante 2: las disonancias que permitían dejar de ver una coreografía y generar un contraste frente a los otros cuerpos de las bailarinas, el juego de luces y el trabajo corporal.</p>	<p>Participante 2: la apropiación de ciertos movimientos que al aumentar la velocidad llega el momento en donde se repite el movimiento de forma imperceptible y la precisión del hombre que modifica la bailarina.</p>

	Participante 3: que todas sean mujeres, que su vestuario sea de tonos tierra y aun así representan esa fuerza.	Participante 3: la reiteración que no es precisamente una repetición y al aumentar la velocidad sé que transita por el mismo lugar así no lo alcance a ver.
	Participante 4: los juegos de luces y los focos que se arman desde diferentes puntos de luz.	Participante 4: el control corporal de la mujer al momento de caer, la composición escénica minimalista pero muy interesante la podría asociar como una sala de hospital, sala de espera o incluso un manicomio.
	Participante 5: como las luces en contraste con el cuerpo generan un cambio de estado, una dualidad.	Participante 5: el hecho de que siempre hay alguien afuera que nos está cambiando y generando un estado diferente al que nos gusta.
	Participante 6: está muy bien realizado el video y la coreografía, la coordinación y la armonía en los movimientos.	Participante 6: la limpieza del movimiento, llegar siempre al mismo lugar sin importar la velocidad, la sincronía de los intérpretes vista no desde el unísono sino desde la armonización, no hay anticipos en los movimientos, es algo que sucede y no se siente que están a la espera de que pase.
	Participante 7: la combinación perfecta entre la iluminación, la música y la velocidad de los movimientos.	Participante 7: la escenografía fue lo que más llamó su atención.
	Participante 8: las posturas, los movimientos, el tiempo, el ritmo y las pausas de los movimientos acordes a la música.	Participante 8: el hecho de dar a entender sobre algo que es rutinario y la forma en como lo asimilamos.

Tabla 3: encuesta bajo la mirada del espectador

Por mi parte encuentro en estas respuestas diferentes posturas de las sensaciones, emociones, sentimientos y pensamientos que generan y perciben de los videos, en algunos casos lo asocié con momentos de su diario vivir, intuyo que en su gran mayoría respondieron en relación a lo que cada uno de ellos ha experimentado en su vida y lo que actualmente están vivenciando, estimo que de alguna forma lo están relacionaron con algunos aspectos presentes en los videos.

En cuanto a la dramaturgia propuesta en el video de Pina Bausch, creo que está muy bien ejecutada, la mayoría de los participantes la asocio con aquellos aspectos de la vida en donde nos vemos obligados a actuar por conveniencia, porque es algo que lo exige una sociedad o porque queremos encajar dentro de un molde ya establecido, dejando de lado nuestros verdaderos gustos, nuestras pasiones o nuestra convicción de algún tema determinado.

En el video de 5AM de Jeremy fue relacionado de muchas maneras, en algunos casos concordaron en observar la dualidad en diferentes aspectos de la vida. Queda claro que las coreografías planteadas, las luces y sus contrastes, la fuerza y precisión de los movimientos fue lo que más llamó la atención de los espectadores y los cautivo.

En ambos casos son unos trabajos muy bien realizados, que impactan de diferentes maneras, que cautivan y que atraviesan de alguna forma el sentir del espectador.

CONCLUSIONES

Captar la atención de cualquier persona en diferentes aspectos de nuestra vida no es una tarea fácil, independientemente de las estrategias que usemos debemos analizar muy bien cuál es la más idónea para ese primer abordaje que realizamos.

Una vez logrado ese objetivo inicial de sorprender y generar intriga por conocer un poco más de lo que brindamos, es necesario contar con las herramientas que conduzcan a mantener el interés de ésta o estas personas sobre lo que ofrecemos o presentamos.

Teniendo en cuenta que uno de los propósitos como intérpretes y creadores en danza es transmitir sensaciones, experiencias, pensamientos y emociones es imprescindible descubrir por medio de la creación aquello que me permita captar la atención, mantener el interés y además generar un vínculo, una conexión con el espectador.

De acuerdo a lo anterior y entendiendo que los vínculos y relaciones humanas solo pueden darse por medio de la comunicación, fue necesario conocer aquellos elementos que la conforman (proceso, emisor-receptor, conexión, transmitir-intercambiar o compartir, ideas-información o significados comprensibles), estos elementos son indispensables para que la comunicación sea efectiva.

A menudo por medio de la danza buscamos expresarnos, manifestarnos o comunicarnos. Sin embargo, en muchas ocasiones no llega a ser efectivo, el mensaje

no es totalmente claro o no es evidente ni comprensible lo que queremos expresar, puesto que en danza el cuerpo es el protagonista y el principal canal comunicativo de las diferentes composiciones.

Debido a eso y en vista de que uno de nuestros objetivos en esta investigación fue indagar en los elementos de la comunicación no verbal que puedan contribuir en la comunicación asertiva en danza y considerando además que los seres humanos en muchas ocasiones nos basamos en la primera impresión que recibimos por medio de la imagen para cautivar nuestra atención. En este análisis decidimos explorar la imagen y su potencial en las diferentes creaciones danzarías.

Por medio de la composición de la imagen podemos contextualizar al espectador sobre lo que queremos expresar sin llegar a ser explícitos en la información, como bailarines debemos explorar la imagen desde la construcción anatómica y corporal hasta la imagen escénica como un todo (escenografía utilizada, vestuarios, sonidos de fondo, etc.) pensándola desde la necesidad en la composición de la obra y no desde su aporte estético.

Por otro lado, profundizamos en las acciones físicas en busca de un camino que permita al bailarín explorar el movimiento desde la intensidad verdadera. Mediante estas acciones podemos exteriorizar lo que sentimos, además de generar credibilidad de lo que hacemos en el espectador si estudiamos y analizamos detalladamente estas acciones desde el impulso interno que se genera antes de realizarla hasta el momento en que finaliza y construimos una nueva. Teniendo

siempre presente la relación irrompible entre lo que se siente, lo que se necesita o lo que se desea expresar con lo que se ejecuta física o externamente.

En el relato de mi experiencia bajo mi sentir en la práctica de la creación e interpretación en danza expuse ciertas necesidades que he tenido a lo largo de mi práctica y que en algunos casos estimo que han sido parte del motivo por las que decidí ahondar en este tema de investigación.

Entre estas necesidades se encuentra la falta de información dramática de la obra, siempre me he preguntado cómo expresar o transmitir algo de lo que ni siquiera yo tengo claridad.

Dicho lo anterior y en función de que otro de los objetivos de esta investigación es analizar la importancia de la comprensión dramática del espectador de danza y considerando que por medio de nuestras creaciones buscamos transmitir, expresar o generar sensaciones y algunos casos no logramos ser lo suficientemente claros para cumplir con este objetivo, fue necesario escudriñar sobre lo que sucede en el espectador que no le permite recibir el mensaje o conectar con lo que ve.

Uno de los motivos recurrentes de los espectadores fue que no lograban entender lo que estaba sucediendo en la obra y esto es algo que de alguna forma les genera desconcierto, insatisfacción y desinterés.

Por eso creo que definitivamente es muy importante la composición dramática en danza tanto para los espectadores como para los intérpretes.

Evidencie que mejorar la comprensión dramática del espectador con el fin de mantener el interés en toda la obra está directamente relacionada con la intervención de los artistas en las diferentes creaciones danzarias, por este motivo estimo que es de vital importancia ahondar sobre la composición dramática de las diferentes puestas en escena con el fin de brindar información al intérprete que le permita alcanzar la credibilidad en su intervención.

Bajo mi experiencia realizar un texto dramático de la obra me permite conocer lo que atraviesa mi personaje interna y externamente, si en dado caso en la obra no existen dichos personajes de igual forma creo que es necesaria e indispensable la dramaturgia, ya que nos permite tener claridad de lo que debemos expresar, de las necesidades y objetivos en la obra y de esta forma apropiarnos de lo que estamos realizando como intérpretes.

En el taller que se realizó en la academia Magia Internacional con los jóvenes participantes, se exploraron todos los elementos mencionados anteriormente con el fin de cautivar y generar interés en el espectador de lo que observa, tomando como base para la exploración un texto dramático realizado en la materia composición dramática I, el grupo estudió y analizó cada línea de las escenas, exploraron las acciones físicas mencionadas en el texto en relación con las emociones que sufrían los personajes y propusieron mediante la composición de imágenes y movimientos una dramaturgia.

En las reflexiones finales del taller los participantes manifestaron como se sentían y que les generaba la interpretación de estas escenas, mencionaron que en algunos momentos lograron entender a su personaje, que vivenciaron el momento y lo sentían real, que les generaba impotencia no poder hacer nada en algunas ocasiones que ellos las consideraban injustas para el personaje.

Fue muy satisfactorio observar éstas exploraciones, estimo que todas estas herramientas que fueron seleccionadas con el fin de mejorar la comunicación, llamar la atención, cautivar su interés y generar así conexión con el espectador, realmente son una base fundamental como herramientas en la composición e interpretación de una obra de Danza-Teatro.

En este informe realizado en base a mi sentir como intérprete y el de otros participantes condense muchas realidades y experiencias, exploró diversas vivencias y me adentro desde lo experiencial examinando, indagando y distinguiendo esas necesidades que afloran el valor de esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Ávila, M. (2013). Danza y dramaturgia, sin dramaturgia nada se sostiene. *Escena*.
Obtenido de
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/14459/13752>
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. México, D.F: Cenidi Danza/INBA.
- Chevallier, J.-F. (2011). *Fenomenología del presentar*. Bogotá D.C: Literatura:
teoría, historia, crítica.
- García, S. (1989). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá D.C: Ediciones la candelaria.
- Guzman, V. (2012). *Comunicación organizacional*. Estado de México: Red tercer
milenio s.c. Obtenido de Red Tercer Milenio s.c.
- Hedvika Kadlecova. (2014). Pina-pair scene from café Muller [video]. YouTube.
Obtenido de <https://youtu.be/VCQ29EUwvrI>
- Jeremy-Lepine Yetsirah. (2017). Jeremy Lepine - 5AM [video]. YouTube. Obtenido
de <https://youtu.be/gTB9HR9Yyuc>
- Laban, R. (2006). *El dominio del movimiento*. Fundamentos.
- Martinez, A., & Andreatta, M. M. (2015). *Autoetnografía: un panorama*. Obtenido de
Astrolabio nueva época:
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626/12041>

Ramirez, L. V. (2021). *El dominio del movimiento Rudolf Laban*. Obtenido de <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/116345/1/154798637.pdf>

Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas[versión pdf]*. Obtenido de <https://tinyurl.com/y9j22aw4>

Rocca, A. V. (2006). Pina Bausch; danza abstracta y psicodrama analítico. *Escáner cultural*.

Thompson, I. (2008). *Definición de comunicación* . Obtenido de PromonegocioS.net: <https://www.promonegocios.net/comunicacion/definicion-comunicacion.html>

ANEXOS

anexo 1: bitácora de la investigación

Suele haber un personaje principal que generalmente maneja el objetivo que compromete a todos en la historia

el personaje al establecer un objetivo tiene 2 cosas en mente

- Conflicto
- acción dramática.

todos los conflictos que surgen con el fin de desarrollar el objetivo son los que dan lugar a la acción dramática.

que constituye la obra de teatro en sí

↓

el esqueleto de la obra.

la historia puede ser repetida. (historia de amor rico-pobre) la hace diferente el personaje - que toma decisiones para lograr el objetivo.

dramática; contencional; ^{propósito de los personajes}

tamaño de la ambigüedad, del objetivo, didáctico.

intenciones lógicas del ser humano ¿por qué? ¿para qué? ¿qué? ¿cómo? ¿cómo? ¿cómo?

historia clara y emocionante que se pueda contar

si no hay historia es más difícil para el público engancharse

tiene personajes - problema a solucionar o meta

la historia le ocurre a alguien

puede estar o no presente en la obra

la forma en la que un personaje reacciona, es la que genera la historia ante una situación

en la historia suele haber un objetivo - el personaje quiere algo

al crear la obra - no de que se trata sino lo que trata la historia, saber sustancialmente lo que pasa en la obra

se divide por escenas

línea de acción de lo que va a pasar

acción dramática

cada escena debe tener

- acción: lo que el personaje quiere y hace
- emoción = lo que sentimos en cada escena
- información = lo que vemos sabiendo en cada escena

acción latente: apuntar con una pistola, la acción no pasa aún

una vez establecido este lo anterior por el director impulsa la acción colectiva.

en trabajo de mesa se estudiará la historia. los personajes, conflicto principal

Cada escena debe tener emoción e información

lo que sentimos en cada escena

el que vamos sabiendo en cada escena

comprende a lo que el personaje quiere y hace para conseguir

Escena es el encuentro de los personajes.

acción latente → apuntar con una pistola, no ha pasado la acción aún.

escenas necesarias para hacer obra

- 1) aparece el problema
- 2) el personaje principal decide resolver el problema
- 3) lo que todo parece imposible de resolver
- 4) el problema se resuelve o no se puede dejar abierto

objetivos individuales de cada uno de ellos.

se establecerá una estructura, imágenes a partir de la acción latente y la estructura.

- acción o conflicto principal.
- álbum fotográfica.
- esta composición de estas imágenes se diseña en creación colectiva teniendo en cuenta el teatro imagen de Augusto Boal para el futuro.
- no es el público, sino los intérpretes quienes modifican las acciones según las necesidades dramáticas.
- posturas corporales
- expresión de rostro
- distancia
- objetos de la escena
- iluminación, vestuario, etc que ayudan a crear la dramática de la imagen.

a: Primeras aproximaciones a la dramaturgia

la composición dramática analiza metodológicamente el proceso que tiene lugar entre el hecho dramático y el hombre que adquiere conciencia de ellos

recursos de la creación dramática
 texto, actuación, escenografía, iluminación, lenguaje

planeamiento, desarrollo y conclusión

estructura genérica (combin)

Integrar los Principios dramáticos con la experiencia y propios argumentos

EL TEXTO DRAMÁTICO

estado de cosas formalmente estructurados planeamiento desarrollo y conclusión

drama
 siete necesidades - 7 grupos se divide el drama

necesidad y solución
 insurrección consciente entre el protagonista y el antagonista del conflicto que se da entre ambos y la solución al conflicto + o -
 define el género de creación

*Obra Fictal
 está constituido sin excepción elementos formales, elementos vitales y elementos artísticos

+ los elementos artísticos (individualidad humana y universal)

- mecanismos de afectación extratextuales y acción interna de la mente humana
- el malum universal que rompe el orden va a ir a desorden y regresa al orden
- la estructura del planeamiento desarrollo y conclusión

tiempo como Periodo Presente futuro Principio medio final

+ elementos vitales o extrínsecos de la vida para la obra de arte

Serie
 un tema que resume la obra en una o unas cuantas palabras

- una anécdota: Pluía el tema y se manifiesta una contraposición de valores (moral-moral) se manifiesta entre acciones (comunes) y acciones posibles en donde surge un conflicto que es desarrollado en un tiempo u otros por personajes diversos que pueden aparecer o no dentro de la obra.

+ elementos técnicos artísticos de creatividad literaria natural son

- una trama
- un tono - relativo al conflicto que se maneja.
- ritmo
- un estilo - propio de la época, en que la obra fue escrita o propia del autor

Composición
 Planeamiento desarrollo y conclusión

- genera un el espectador un momento de apreciación que genere afectividad
- de que un momento en el espectador en las posibles situaciones del problema (acción interna del espectador)

son los bases o metas básicas es el eje del desarrollo tema fuera del problema

momento: orden desarrollo calma caos tensión distensión

- Situación de los actores presentan una línea dramática
- figura del destino moral de esto distorsión
- en la acción dramática - presentación de los personajes
- Simulación a reproducir como interés de lo que esto genera
- acción reacción
- Jugo dramático se analiza la complejidad de la vida
- Doble - Personajes implicados o acciones que ocurren sin simultáneas
- Puntos: todo el nudo recae sobre un personaje por lo general el antagonista (como el...

- elementos de incertidumbre (primos)
- Momentos dramáticos (climax)
- estructura de la acción
- distensión dramática
- tema de clarificación
- consecuencias

- expresionismo Alemán (IMPRESION)

Max Weber - la obra
 Curt Jürgens - la obra, serie 1-2

1 Imaginación de los personajes
 2 Composición dramática de acciones

- neorromanticismo Alemán

1 Anna Loosch - no me importa como se muera sino como se muere

Anna - Richard Wagner - Anna
 Richard Wagner - leitmotif

Libros de Anna (Pedir al maestro)

b: composición del texto dramático

Stomaskan y Goultowski: la conciencia.

los artistas que no abren recuerdos etc. no es posible que diste en el mismo punto, hay que abstrair o inducirlos.

Operar algo a propósito a través de la práctica.

“ben bóian”
 crea tu propio método: no dependes solamente del otro
 Stomaskan a grupo

a medida que osamos la vida por su sabio experimentamos las cosas de manera más y más generalizada. lo desconocido cambia y conocido.

dejar que trabajamos, opera que convertimos en un producto vendible

Salir el clonal, sin Errolan.

Stomaskan, no deberíamos ajetes a el arte, sino el arte en nosotros (amar)

Ryszard Ciechan

movimiento fundador del teatro bioactivo de Goultowski.

Protagonista el fin que constante teatro bioactivo.

crear presencia
 trabajaba de manera directa sin miedo.

- no debía imponer sin una estructura-jerárquica.

todo lo que habra que habra que hacer en la improvisación: todo lo que habra que hacer intencionalmente: sensaciones físicas, imágenes mentales y pensamientos.

reconstruir, memorizar y repetir la improvisación.

“corporalidad” niño que lleva



no podemos fijar los sentimientos, sin solo podemos fijar las acciones físicas, sensas.

desprende del miedo, del rechazo a uno mismo

hacerlo de la humana, Parateatro (cliche) universales

conluzarse uno mismo al subo gntar, apmarse en marcos y sentimientos melodrao propio.

Programas de fijar los linea física en movimiento y no en accion, como una danza.

(máscaras faciales)
 monlogo interior.

Como fijar el proceso subo de tal forma que pueda ser repetido.

Acciones físicas.

el como y el porque lo que los comente en en definiciones como en acciones físicas.

¿que pasa en su cuerpo al recordar?

un actor debe ser capaz de repetir la misma postura muchas veces y esta debe ser una y física cada vez.

dilectantismo: alguien que se enfrenta a la vida sin responsabilidad, demita de aqui para ahi sin contrastarse con la realidad de un objeto.

“für Fouber Kpfebi” leitmotiv

lo que yo entienda y lo que entendian los demás eran dos cosas totalmente diferentes. “el baston era mi padre”.

Crear la historia que ellos debían recibir.

Simbolos de forma errónea.

dejar de realizar un trabajo frecuente que habris comprendido a lo creadores.

¿os lo habris crendo?

definir la situación: «Misery Play»

¿que estoy intentando hacer?

Cominar continuamente con un ritmo constante para crear energía que poder y volver a empezar.

exaltación de la primera improvisación (artista).

pase de ir si pasas la fiav de la voluntad sin abandonar la fiav del objeto.

energía gestual.

«emotions»
 hacer a sí mismo.
 mirar a través de una ventana
 mirada de zombi.
 estar atento

las emociones son independientes de la voluntad que.

simbolos de acciones y no acciones en si mismas (problema)

Verdadela

si me lo creo hay algo de verdad pero y que? «Stomaskan»

una de las diferencias de la acciones entre 5 y 6. se encaytra en la tecnica de montaje.

Cole de las acciones físicas, reside en el proceso corporal (el deubare humano)

* la pequeña verdad de las acciones físicas, es un símbolo para la gran verdad en los pensamientos, emociones y experiencias.

* y las pequeñas mentiras de como finto una gran mentira: emociones y pensamientos e imaginación.

c: Apuntes del proceso de investigación (acciones físicas)

la organización como un gato
 sus movimientos son naturales
 también es un término de S.
 Significa unirse de acuerdo con las
 leyes naturales pero es un nivel
 primario -
 no recordar lo que sentía, sino la
 forma en como lo había hecho
 no actor, hazlo
 la mente y el cuerpo se dedican a sus
 tareas respectivas, dejando el
 cuerpo para que las emociones
 reaccionen de forma natural.
 transmitir la técnica de trabajo.
 el pecado más grande de Camilla
 en su lugar.
 desarrollar una actitud pura la
 que no está cultivada.

trabajo con tanto
 entrenamiento físico - introducción
 a juegos en movimientos
 Ejercer medio efectiva y medio
 introducción (watching)
 introducción al «emotions»
 Propósitos actoriales individuales,
 • las actividades no son
 acciones físicas
 Pero una actividad se puede
 convertir en acción física.
 • las acciones físicas no son los
 gestos, son gestos, no
 acciones
 los gestos no hacen dentro del
 cuerpo, hacen de la periferia
 (codo, cara).
 • diferencia entre movimientos
 y acciones físicas.
 no se trata de caminar
 (movimiento) si no de al
 go más complejo con el hecho
 de caminar.

Pequeñas acciones (acciones, reacciones,
 antes de acción) que aparecen
 dentro de la situación del
 movimiento.
 Construcción del personaje de S.
 historia y circunstancias dadas de
 un texto dramático.
 Grabar no buscaba personajes
 que sean en la mente del espectador
 grasas al montaje.
 Si actor - F. medio para que sus acciones
 recrearan una vida real.
 6. acción F: instrumento para en
 cámara es algo en que la persona
 alcanzaba un descubrimiento físico.
 no busques las actividades
 una - der otra era.

tipo de acciones, creación de acc. f.
 el cuerpo reacciona primero
 probabilidad de quedarse en el
 equilibrio.
 el actor más centrado en la
 mente llega a la organización
 a través de la comprensión
 y el actor más centrado en
 el cuerpo, llega a la comprensión
 a través de la organización.
 Han (impulso)
 construcción de giro. — Técnica sustituta.
 digiere que no encasera, bloquear
 la creación mecánica.
 dividir la partitura en acciones
 más pequeñas para que no pierda
 fuerza por el lugar de que se
 simplifica.
 indicación de la forma exterior por
 de funcionar pero es peligroso
 compararla por forma y no por
 acciones.

6. Frente a S. los impulsos.
 6. Organización. Potencialidad de
 un corriente de impulsos
 (surge dentro de uno y tiene como
 fin la realización de una acción
 precisa.
 Sea impulso. (ojos - rostro) penetrar
 cuerpo.
 6p. el impulso es una reacción que anticipa
 detras de la piel y es visible solo
 cuando se ha convertido en una
 pequeña acción.
 acciones del tigre: buscar la presa,
 prepararse para atacar, atacar,
 atacar.
 ginston de hacer algo - tenemos la
 técnica adecuada
 Contracción muscular - relajación

los principios de la pre-expressividad
 según la antropología festival.
 - tener una técnica signata específica.
 • todos hemos sido aculturados
 por una sociedad ruralista.
 Cultura individual - desincorporación de
 del comportamiento cotidiano
 ejecutar acciones espontáneas (acción
 que mental y física. — estereotipos).
 poder el comportamiento "natural"
 cuerpo dilatado - transformar
 eugenio barba.
 Principio de la oposición, principio
 de la vida, oposición es también
 Drama o conflicto es también
 el arte es una relación de tensiones
 Organización de la energía
 muscular.

c: Apuntes del proceso de investigación (acciones físicas)

Anexo 2: Texto y video trabajado en composición dramática II

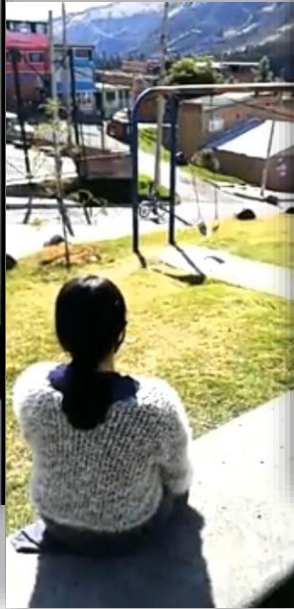
LA CARTA

Aquel día no te falle hija

Eras tan solo una niña, ese día llegué una hora antes a la casa, había salido temprano del trabajo, al llegar la música estaba muy alta, pensé hoy es un buen día al parecer mi esposo está feliz, él era quien te cuidaba, abrí la puerta suave quería darles una sorpresa, habían pasado varios meses desde la última vez que llegué temprano del trabajo, pero me encontré con esa escena fatal, estabas desnuda y él acaricia tu pequeño cuerpo, corrí a la cocina y agarré el cuchillo que estaba sobre el mesón y sin pensarlo te salve, no sé qué te había dado para mantenerte dormida, al despertar tu padre estaba muerto y yo tenía el cuchillo en mis manos lleno de sangre, ese día te perdí, nunca conociste la verdad, no quería lastimarte. Me atrevo a escribirte hoy porque los médicos ya no me dan muchas esperanzas y quisiera pasar los últimos momentos a tu lado.



Con amor mamá



d: composición dramática II

Link del video: <https://youtu.be/5xUT42-c1LU>

Anexo 3: audios de la encuesta / bajo la mirada del espectador:

https://drive.google.com/drive/folders/1Vn4EChpf_I-NE0D6hIztrFd3evEx4XP7?usp=sharing

Jeremy Lepine 5AM: <https://youtu.be/gTB9HR9Yyuc>

Fragmento Café Müller: <https://youtu.be/VCQ29EUwvrI>

Anexo 4: videos del taller / bajo el sentir del intérprete

https://drive.google.com/drive/folders/1iFds5_HjoGRUetx6sMIIn__zMKgbE_bQ?usp=sharing