

Informe de Trabajo de grado Modalidad en Interpretación

Título: Interpretación en “Regocijo”

En la búsqueda de recursos para una metodología en danza teatro

Autor: Sergio Alejandro Devia Téllez

20122102001

Tutora: Dorys Helena Orjuela Parrado

Magíster en Educación

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de artes – ASAB

Proyecto Curricular Arte Danzario

Profundización en Danza teatro

Bogotá D.C.

2017

Agradecimientos

Durante mi proceso académico en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en proyecto curricular de Arte Danzario, he recibido el apoyo y colaboración de varias personas a quienes quiero dedicar este espacio, en un agradecimiento sincero.

Por el apoyo incondicional de mi familia, por siempre incentivar me a perseguir mis sueños y hacer lo que amo agradezco a mi padre Armando Devia, mi madre Nancy Téllez, por ser mi ejemplo de vida a mi hermano Jhonnatan Devia y su esposa Ángela Guarín.

A mis amigos de toda la vida, Camila Bernal, Sergio Roa, Camila Gómez, Laura Ticora y Laura Sarria, que siempre estaban a la espera de cualquier muestra, presentación u obra que presentara de mi proceso artístico: académico o profesional.

A mi mejor amigo y compañero en el arte y en la búsqueda de una metodología individual y conjunta para crear uniendo lenguajes y herramientas de la danza y del teatro, Oscar Rojas, que sigamos buscando respuestas trabajando con el Colectivo Sisma, nuestro espacio de creación y que éste se convierta en un grupo referente en danza teatro y teatro físico en Colombia y el mundo.

A las maestras de la profundización en danza teatro Dora López, Diana León, Leidy Rondón y Sandra Ortiz, por su guía y los conocimientos que me transmitieron, por incentivar me a investigar y crear y por brindarme aún más cosas fuera de la relación pupilo-maestro, por su consejo.

Abstract

Este informe sintetiza las razones, objetivos, preguntas e interrogantes, los métodos de recolección de información, seguimiento y conclusiones de la participación del estudiante Sergio Alejandro Devia de la profundización en Danza Teatro en “Regocijo” el montaje de grado de la profundización en Danza Contemporánea del Proyecto Curricular Arte Danzario, como laboratorio de investigación personal con el interés de estudiar las metodologías de creación, composición e interpretación utilizadas por el coreógrafo Daniel Fetecua. Decantando cuáles son las metodologías propias de la danza teatro alemana que fueron transmitidas de su experiencia como coreógrafo, bailarín y estudiante directo de maestros de la Folkwang University of the Arts como Pina Bausch; a la vez que se reconoce qué herramientas interpretativas propias de la danza y qué herramientas teatrales se usaron asociándolas a autores y metodólogos propios del teatro que poco se estudian directamente en la danza y sobre cómo se entabló el dialogo entre diversos recursos: danza-teatro y técnica-interpretación en un lenguaje contemporáneo danzado. Haciendo un paralelo entre las historias que se estudian por separado de la danza y del teatro.

Tabla de contenido

Título: Interpretación en “Regocijo” En la búsqueda de recursos para una metodología en danza teatro	i
Agradecimientos	ii
Abstract	iii
Tabla de contenido	iv
Justificación.....	1
Objetivos.....	4
Objetivo General.....	4
Objetivos específicos.....	4
Metodología.....	5
Descripción de los resultados alcanzados	8
Resumen de la bitácora	11
Expectativas y prejuicios:.....	11
Proceso de creación.....	13
Proceso posterior a la creación	15
Producción de material	16
Infancia:	17
Juventud:	19
Adulthood:.....	20
Vejez:	21
Análisis de resultados	23
Análisis general	23
Análisis teatral	30
Sistema de Stanislavsky	30
Grotowski.....	32
Chejov	33
Brecht	34
Anne Bogart	36
Pina Bausch.....	37
Evaluación	39
Conclusiones	40
Bibliografía.....	43
Anexos	44

Informe de Trabajo de grado Modalidad en Interpretación
Interpretación en “Regocijo”
En la búsqueda de recursos para una metodología en danza teatro

Justificación

Junto a la historia de la humanidad, el arte escénico en sí mismo, comenzó siendo uno sólo, como en los tiempos clásicos, donde había música, danza, teatro, escultura, vestuario, pintura... todo junto, a pesar de esto, en la edad media y moderna se buscó la división y la secularización de sus lenguajes, separándolo en las llamadas artes de la escena, sin embargo, entre la danza y el teatro siempre ha habido un común denominador, un mismo vehículo: “el cuerpo”, que las ha mantenido en relación, indiferentemente de la época y el distanciamiento, y que los obliga a entrar en colaboración y a apoyarse la una a la otra. Ya que el bailarín o el actor, trabajan con el cuerpo, se han desarrollado conceptos compartidos como los de presencia, tono y energía, que se ven y desarrollan de modo diferente pero que tienen la misma base: el cuerpo como vehículo articulador y contenedor de las acciones y emociones.

En la historia de la danza y del teatro, muchos han sido los coreógrafos, bailarines, directores, intérpretes o metodólogos, que han tomado prestado o aplicado consciente o inconscientemente herramientas de un lenguaje a otro, este diálogo volvió a estar presente a mediados y finales del siglo XX en las vanguardias, en las que se dio mayor importancia al cómo se ve, frente a lo que se ve o el qué se ve.

La estética contemporánea y los Performance Studies dan cuenta de los complejos procesos por los que han itinerado, desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, danza, teatro, performance y música en constante relación entre sí y con nuevas tecnologías; a partir de esa época hay una serie de acontecimientos que renuevan

el evento escénico, como los de vanguardia, a los que no podemos denominar dramáticos, según la clásica definición de drama. (Godínez, 2014, pág. 8)

Como en las que algunos metodólogos del teatro se interesaron más por el trabajo por el cuerpo como Grotowsky, Meyerhold, Chejov, Gordon Craig o los representantes de la oleada francesa del cuerpo: Copeau, Decroux y Lecoq, igualmente algunos coreógrafos y bailarines se fueron interesando por el modo de interpretar, en el reconocimiento de las sensaciones por encima de la forma, en el juego de rol, vuelta a la ritualidad e incluso en el uso de textos y vivencias propias de los bailarines, como representantes de la danza moderna y algunos precursores de la danza teatro como Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, Doris Humpfrey, José Limon, Kurt Joos y Pina Bausch, entre muchos otros.

Es por este contexto, que nace dicho interés, como pregunta base e interrogante sin respuesta, o en busca de ella de la profundización misma, en Danza Teatro y de sus estudiantes, sobre cómo es cómo se puede dar la relación entre danza y teatro en la creación. Teóricamente se entiende que la relación es clara entre la danza y el teatro, pero son tantos los modos de hacer y a la vez tan poco registrados y publicados, que el mejor modo de buscar respuestas es la práctica, el ensayo y el error. En este caso, se estudiará el modo en el que aborda la dirección de los procesos creativos del montaje el maestro y coreógrafo Daniel Fetecua, cuya formación se halló en medio de este interés compartido entre la forma y la interpretación, siempre atravesado por el cuerpo; en dos grandes escuelas y compañías como coreógrafo, bailarín y estudiante directo de maestros de la Folkwang University of the Arts como Pina Bausch y de The Limon Dance Company. Con una balanza que se inclina y trastoca mucho más hacia el campo de la danza que del teatro, pero que hace uso del mismo para su desarrollo.

Para de este modo, lograr un bagaje teórico fuerte y amplio junto con una experiencia práctica sólida que permita encontrar caminos propios para la indagación en procesos y metodologías de creación propios en danza, teatro, danza teatro y teatro físico, para el establecimiento de este último como género o método de creación en Colombia y en Latinoamérica, a través de caminos propios de nuestra cultura y de nuestro hacer,

como grupos experimentales y establecidos europeos de teatro físico como Gecko Theatre, DV8, Odin Theatre, y Peeping Tom, que bajo mi consideración logran un gran trabajo desde el cuerpo frente al teatro y la danza.

Objetivos

Objetivo General

Reconocer desde mi proceso cómo interprete los recursos interpretativos y teatrales utilizados en la dirección creativa del maestro Daniel Fetecua transmitida de sus experiencias como coreógrafo, bailarín y estudiante directo de maestros de la Folkwang University of the arts y de The Limon Dance Company y de este modo establecer una metodología propia para la creación, composición e interpretación propia de la danza teatro.

Objetivos específicos

- Ser interprete del montaje dirigido por Daniel Fetecua.
- Examinar y analizar el proceso de creación e interpretación a través de diarios de campo.
- Reconocer que recursos teatrales se usaron en el montaje para lograr la interpretación entablando dialogo en un lenguaje contemporáneo danzado.

Metodología

La hermenéutica es una metodología de naturaleza holística, la más adecuada para reconocer, recolectar y analizar información mediante un método cualitativo subjetivo del objeto directo de investigación que se abordará: el proceso creativo y de composición a cargo del maestro Daniel Fetecua, junto a la información traída por él en relación directa con el tema central de interés: las metodologías de creación, composición e interpretación en danza teatro. Entendiendo esto se aclara que *“el objeto de estudio y de observación se basa en un aspecto fenomenológico del montaje, es decir en lo que sucede y en cómo se dirige, mas no en la población que lo vivencia”*, que según este orden de ideas, puede ser cualquiera, siempre y cuando sea un grupo de intérpretes o artistas escénicos; claro, no se deja de lado ni de tener en cuenta la naturaleza de contexto sociocultural y artístico de cada quien que lo vive, pues el desarrollo de los procesos depende en cierta medida de la experiencia de los intérpretes durante el proceso de creación y montaje, incluyéndome allí, siendo al mismo tiempo dueño del ojo y punto de vista de investigación y parte del objeto de investigación, al ser parte del grupo de intérpretes del montaje, procurando estar en un punto objetivo siempre o en la medida de lo posible.

Con la referencia del círculo hermenéutico que pide sean estudiados en general: el objeto-lector en este caso el proceso creativo de la obra con su universo de significados, en relación a los intérpretes y el director, cada uno con su contexto y presupuestos; el texto o en este caso la recolección de datos e información específica frente al tema de investigación: las metodologías de creación, composición e interpretación en danza teatro y los recursos teatrales utilizados, y junto a lo anterior la interpretación del texto por el lector o en este caso, la interpretación del proceso que justifica y valida la información seleccionada que atañe a la investigación, además de la obra y los intérpretes. Reiterando que no se centra esta investigación en nuestras experiencias individuales frente al montaje, para lo que sería más acorde una metodología auto etnográfica.

Como artistas, para desarrollar la labor creativa se debe tener una postura crítica frente a lo que se ve, se hace y se produce, por esto, una visión de la hermenéutica como la de Heidegger es coherente a cómo se quiere ver y actuar en el montaje como intérprete y creador: “Existir es comprender”, es decir, no busco ser solo un ejecutante de tareas puestas para crear una obra que debe ser presentada como último requisito académico para obtener un cartón sino comprender conscientemente lo qué y el porqué de lo que se va a hacer, lo que se hará, lo que harán los compañeros, el director, etc., para así extraer conocimiento y conclusiones frente a al interés que puede ser encontrado directamente en el proceso. Apoyados en esta metodología, seguirán los siguientes pasos:

Recolección de prejuicios:

Incluyó una recolección de mis prejuicios, pre saberes y presupuestos individuales y de los demás intérpretes y del grupo en general, frente a lo que se esperaba del montaje y de nosotros como intérpretes del mismo, frente a la danza teatro y la técnica limón, entre lo que traería el coreógrafo para trabajar. Para así reconocer la sospecha ideológica general y poder compararla con la disposición frente al resultado final.

Recolección de datos:

Los siguientes son las herramientas que se proyectan para ser utilizadas para tomar datos y que sirvan de apoyo para el informe de interpretación y creación, para después ser analizadas:

- Diarios de campo siendo una agenda o diario en el que se plasman las experiencias del día a día. Se llevaron dos tipos de diario o bitácora:
 - General: diario o bitácora que engloba de modo personal mi proceso interpretativo y general del trabajo creativo y compositivo del montaje, desde diferentes dimensiones: entrenamiento, laboratorio, pautas y tareas escénicas, coreografía, ensamble, interpretación, temporada, recolección de experiencias, etc. Respondía preguntas frente a lo que se hacía durante cada semana de trabajo, como ¿Qué se hace? (descripción de las sesiones, qué

ejercicios se proponen, qué objetivos se buscan, qué metodología se usa o cual es el proceso) ¿Cómo se trabaja y se transforma? (cómo se crea, se compone, se descompone) ¿Cómo se instaura y ensambla? (cómo se fija, cómo se une, cómo adquiere sentido o adquiere una dramaturgia dramática o de movimiento).

- Coreográfico: diario del coreógrafo.
- Registros en video: de sesiones, ejercicios, proceso.

Análisis:

Análisis de los datos recolectados y hechos vividos por mí y el grupo en el proceso de creación, reconociendo cómo los diferentes recursos utilizados sirvieron para dar forma a la obra y a nuestra interpretación en ella; junto a un análisis comparativo con algunas metodologías teatrales que pudieron ser utilizadas de modo consciente o no para guiar nuestra interpretación.

Conclusiones:

Arrojadas del análisis frente a mi proceso interpretativo en pro de encontrar mi propio camino y metodologías para procesos creativos, compositivo y de interpretación en danza teatro.

Descripción de los resultados alcanzados

Se hizo una **recolección de datos e información**, mediante varias herramientas: un diario semanal desconocido por el equipo en el que plasmé las expectativas previas y vivencias durante el proceso de principio a fin, un diario propio del coreógrafo donde llevaba su propio orden y su pesquisa para la creación, que finalizado el proceso nos compartió para complementar la investigación, se hicieron registros en video de algunas sesiones de entrenamiento y de exploración, preguntas varias durante el proceso a los intérpretes y al coreógrafo, que se plasmaban en el diario semanal a modo de pensamientos individuales o generalizados y una entrevista en video al coreógrafo durante las funciones. También funcionan como medios de recolección de información aquella puesta en el programa de mano como reseñas de todo el equipo y de la obra, al igual que el registro de video y fotográfico de las funciones finales de la obra, y una entrevista realizada al coreógrafo para conocer un poco más sobre su contexto, su relación directa con maestros como Pina Bausch y con la danza teatro, y sus expectativas con los intérpretes.

Dicho diario o bitácora se llevó con el objetivo de registrar semanalmente los eventos previos, simultáneos y posteriores del proceso de creación y todo lo que se realizó durante los dos meses aproximados de duración, alrededor de ídoles artísticas, profesionales o personales de los integrantes en relación con la creación del montaje, para luego estudiar directamente la naturaleza de los procesos y su relación con el tópico central.

Se procuró llevar el registro y la escritura desde un punto de vista objetivo, en tercera persona, siendo un observador ajeno al objeto, sin embargo, al ser parte del mismo y de la población que lo vivencia, frecuentemente el registro se torna personal y se plasma desde una perspectiva en primera persona plural. Lo cual no afecta el estudio, puesto que el objetivo de esta observación está centrado en lo que sucede, lo que se propone y cómo es dirigido, mas no en la población; es decir se observan las tareas,

actividades y pautas escénicas propuestas, para generar la interpretación de la obra, que pueden ser aplicadas con cualquier grupo artístico. Lo cual no se aplica al producto artístico: pues quienes vivencian y desarrollan (población) dichos eventos y procesos creativos (objeto de estudio) dependen de su origen, juicio y experiencia, afectando de este modo el producto artístico finalizado (la obra: Regocijo) en diferentes aspectos, en este caso directamente, ya que fue creado por este grupo específico, pero si se aplicara los mismos procesos aquí estudiados en otro grupo, seguramente el producto final sería diferente, a no ser de que se tratara de un proceso de reposición. Para luego, ver cómo este proceso y estas metodologías observadas y vivenciadas durante la creación se ven reflejadas en mí como intérprete de la obra.

El mencionado diario de observación pasó por un proceso de decantación, esta vez pasando por un filtro de selección técnico, mediante el cual se revisó el registro ubicando, seleccionando y clasificando los procesos llevados a cabo en la metodología de creación y en su desarrollo, según su naturaleza: coreográfica, interpretativa o general. Siendo:

De **naturaleza coreográfica**, aquellas tareas, pautas u órdenes relacionadas en mayor medida con el aspecto formal físico de la danza, como por ejemplo: frases coreográficas danzadas, planimetrías espaciales, técnica de danza, alineación, musicalidad y ritmo, disposición de la musculatura y capacidades físicas (resistencia, potencia, flexibilidad, alineación, elasticidad, plasticidad, fuerza, relajación, tensión, equilibrio, etc.), dinámicas de movimiento (velocidad, rapidez, lentitud, aceleración, quietud, dirección, contención, fluidez, caída, suspensión, fragmentación, etc.), herramientas de composición (canon, sumatoria, repetición, variación, desplazamientos, fondo y forma), improvisación, etc.

De **naturaleza interpretativa**, aquellas tareas, pautas, órdenes o exploraciones relacionadas en mayor medida con los aspectos interpretativos dramáticos, herramientas teatrales o con el aspecto emocional e interpretativo de la danza fuera de lo netamente físico, como por ejemplo: ejercicios teatrales, memoria emotiva, memoria sensitiva, impulsos físicos, texto, acción física, partitura de acción, relación consigo mismo y con el otro a través de roles o personajes, línea de pensamiento, dramaturgia del actor, búsqueda

de la emoción, trasposición de la emoción y la experiencia, recreación de vivencias, uso de la imaginación a través del juego, juego teatral, tonos y dinámicas, estatus, distanciamientos, etc. La cual, será el quid del asunto a analizar.

Y por último, de **naturaleza general**, aquellas tareas, pautas o características que son compartidas o simbióticas entre las dos naturalezas mencionadas anteriormente, como la presencia y la energía. O también aquellas que no se pueden definir si en su mayoría son pertenecientes a la forma o a la interpretación, sino que no se pueden separar, diferenciar o que mezcla ambos.

Aunque durante el proceso se pueden identificar y clasificar ciertas tareas más hacia un aspecto coreográfico y formal, y otras a uno interpretativo y emocional, algunas veces iban separadas, pero siempre tenían o encontraban algún punto de inflexión y relación; esta división fue casi didáctica para el proceso de selección, pues es ésta mezcla indiferenciada de las dos lo que se busca y lo que finalmente se hace en la obra idealmente: ejecutar la danza interpretando, no necesariamente actuando, sino interpretando.

Resumen de la bitácora

A continuación se hace una síntesis de los eventos previos, simultáneos y posteriores al proceso de creación, registrados y recogidos en la bitácora semanal personal. Haciendo énfasis, en la naturaleza interpretativa durante el proceso y en especial en las exploraciones y recursos utilizados para la producción de material.

Expectativas y prejuicios:

Personalmente mis expectativas frente al montaje eran muy grandes, hasta tal punto de querer desarrollar mi trabajo de grado en la modalidad de interpretación, más que nada por dos razones: primero la experiencia del coreógrafo: al haber sido pupilo directo de Pina Bausch y de haber trabajado durante casi una década en la Limon Dance Company y segundo por lo que yo podía imaginar que haría con el grupo, al estar ser tan diverso pero a la vez tan compacto, conformado por intérpretes de diferentes profundizaciones: danza clásica, danza contemporánea y danza teatro pero que siempre hemos transversalizado nuestro entrenamiento entre las disciplinas o profundizaciones, es decir todos o la gran mayoría hemos pasado por las clases de entrenamiento de las tres profundizaciones, en ninguno se ve un sesgamiento por una sola técnica o un modo de bailar o de interpretar.

Por la experiencia del coreógrafo y la naturaleza del grupo, creía que podría hacer cualquier cosa y de gran calidad. Esperaba que el montaje tuviera un componente técnico muy fuerte en la técnica Limón y un buen uso de las emociones como lo imagino de la danza teatro. Creía que la base del montaje, técnicamente (refiriéndose a técnicas de danza) sería la armonía entre la línea y el control frente a la libertad y el caos de la que hablaba José Limón, y que interpretativamente iba a hacer uso de todas las capacidades de nosotros emocionalmente. Tenía grandes expectativas y ganas de aprender, observar y reconocer cualquier cosa, por pequeña que fuera frente a la danza teatro, pues iba a ser dirigido por alguien que había estudiado y bailado con y para la mismísima Pina Bausch. Conociendo la filosofía de estos dos exponentes de la danza moderna y de la danza teatro,

esperaba que la interpretación y lo que se siente primara a la forma, claro sin abandonarla por completo, logrando unir uniformemente lo danzado o el movimiento con lo interpretativo o incluso lo teatral, que es lo que siempre he buscado durante mi carrera, y que seguiré buscando.

Sin embargo, antes de comenzar la creación ya había hablado con el maestro Daniel sobre cómo iba a trabajar, a lo que me responde que sería un trabajo basado en la tradición atravesado por la danza moderna y la danza teatro alemana.

Lo primero me desanimó un poco y al grupo también, puesto que se los compartí, pues no quería hacer una obra de danza tradicional pues no es esa la dirección interpretativa a la que yo le he apuntado; si, también bailo y he bailado la danza tradicional y folclórica de mi país, y la interpreto con orgullo, porque me gusta y es mía, es mi tradición y mi cultura, pero en mi trabajo de grado quería ser interprete en una obra de danza contemporánea o de danza teatro, que de todas formas, según lo último que me dijo el maestro, también iba a estar “atravesado por la danza moderna y la danza teatro alemana”, por lo cual nunca abandoné la esperanza de aprender sobre danza teatro así fuera sobre la tradición, luego lo pensé, y me dije, pues que mejor modo de llegar a las emociones e interpretarlas en danza que mediante nuestra tradición, que no es lo mismo que folclor.

Grupalmente, las expectativas eran muy similares, cada quien guiado por sus intereses, los de danza contemporánea estaban muy emocionados al ser el coreógrafo un bailarín de la Limón Dance Company, todos ellos compartían su expectativa en que el montaje sería muy coreográfico y difícil técnicamente hablando y que sería muy danzado y podrían mostrar todas sus habilidades técnicas e interpretativas; los de clásico, sabían que no harían ballet, y eran conscientes de ello desde que inscribieron el montaje, de igual manera les emocionaba, porque consideraban que la técnica Limón tenía un componente de alineación y control que además se complicaba con otras cualidades y dinámicas de movimiento; los de Danza Teatro estaban esperando ver qué se trabajaría frente a esto, de igual manera también se emocionaban con que fuera técnica Limón. En conclusión ninguno se cerraba a las posibilidades, se esperaba que el montaje tuviese un componente técnico desde el Limón e interpretativos complejos; al saber que sería

trabajado desde lo tradicional, muchos mostraron inconformidad, pues igual que yo, exponían que no querían bailar danza tradicional, no era para lo que se prepararon.

El coreógrafo también nos comparte sus expectativas, expone que lo que más espera es que gocemos lo que hacemos, que lo vivamos, espera conocernos y poner en escena lo que sabemos.

Proceso de creación

En el primer encuentro, Fetecua nos habla sobre su **idea y el argumento de la obra**, aclara que sí, como todos hemos oído el montaje será basado en la tradición, pero esto no significa que se base en danza tradicional, pues todos vivimos la tradición y la cultura, todos tenemos tradiciones diferentes según del lugar de dónde venimos, y lo que quisiera es rescatar esto, devolver un poco el valor de nuestras raíces, a parte de esta temática, rectifica que técnicamente se basará en lo que él conoce y en su experiencia: la danza moderna y la danza teatro, y desde su experiencia como compositor y músico quiere ambientar la obra con ritmos tradicionales.

También estaba un complejo y ancestral concepto: *“El círculo sagrado de la vida”* conocido también como *“La rueda de la medicina”*, el cual conoció de artistas escénicos de la danza y el teatro en E.E.U.U., nativos o descendientes que trabajaban con la cosmogonía de sus pueblos de origen.

Nos expone que este símbolo, sirve como espejo para poder ver lo que sucede dentro de nuestro interior y de nuestra vida, y de este modo encontrar respuestas frente a lo que somos y lo que hemos hecho, está dividido en cuatro según los puntos cardinales y cada uno tiene una etapa de la vida, temporada o estación del año, color, animal, planta, elemento, pensamientos y virtudes. A través de estas cuatro divisiones que son un ciclo, se irá desarrollando la obra, el proceso de la vida: la infancia (nacimiento, niñez, pubertad), la juventud (adolescencia), la adultez y la vejez (madurez y deceso), que vuelve a comenzar en diferentes generaciones y nuevos ciclos.

Confiesa que ha desembocado en estas matrices y conceptos para fundamentar el montaje: la reivindicación de nuestras raíces desde nuestra tradición personal y comunal de país - identidad nación, y el ciclo de la vida. Por su propia experiencia, al estar alejado

de su país, de su cuna, su familia y su gente, durante tanto tiempo, admite que el mundo y las diferentes ciudades en las que ha vivido, y las personas que ha conocido se han convertido en su hogar y en su familia; sin embargo, la raíz nunca se olvida y la familia, las personas y la cultura original en la que uno nació y creció, no se abandona, de hecho la sensación que lo motiva principalmente a hacer este montaje con esta temática y motivo, es la que siente cada vez que vuelve a Colombia, cada vez que se reencuentra con su familia, sus amigos, su gente y sus tradiciones: su idioma, sus jerga, su comida, el olor, su música, etc., esta sensación que se siente al volver, el sentimiento que recoge al pisar su origen, y la melancolía: mezcla de tristeza y felicidad que le produce ver hacia atrás, lo que ha hecho y lo que ha vivido en el camino de su vida, y que dicha sensación de *regocijo*, se puede sentir y extrapolar a la experiencia de cualquier ser humano, así que de aquí viene y ya nace el nombre de la obra: “Regocijo”. Esta apertura por parte del coreógrafo, nos atrapa a cada uno, pues él tiene razón, todos, independientemente de las experiencias y origen, en algún momento sentimos lo que él acaba de exponer de su vivencia y estado actual, desde este momento, el proceso de la obra se transforma más que en un compromiso académico, en uno personal muy cercano para cada quien.

Manifiesta, que con el grupo trabajará diferente a como siempre está acostumbrado, es decir, a llegar con toda la idea completamente lista y clara en su mente, para simplemente desarrollarla, ejecutarla y/o enseñarla a sus intérpretes. Esta vez, dejará que el proceso y los cuerpos le hablen, y que la obra vaya tomando su propia fuerza según los procesos y según la experiencia y propuesta de nosotros, los intérpretes, un modo más libre, dejar ser la obra.

Durante todo el proceso, se mantuvo **una preparación corporal basada en la técnica limón**, una clase que servía de entrenamiento y preparación para la creación, los ejercicios eran propuestos por el maestro como parte de sus clases normales, en las que se veían los fundamentos de la técnica (caída, suspensión, recuperación, equilibrio, control, musicalidad, disociación, etc.), compuesta por ejercicios de calentamiento, preparación, coordinación, piso, centro, saltos, desplazamientos y la cual, a medida que se avanzaba, se iba progresando y haciendo más efectiva.

Para la **producción de material**, el maestro usaba dos métodos principalmente:

- Coreografía: él mismo creaba las partituras y secuencias de movimiento para luego enseñarlas al grupo, dichas frases eran basadas en la técnica manejada por el maestro, siempre en relación con la sensación de la escena o con los movimientos propuestos por nosotros.
- Partitura a partir de exploraciones: fue la herramienta principal que se tomó para la creación de material: el maestro nos pedía explorar a partir de ciertas pautas físicas o de recuerdos, emociones o imaginarios propios para luego de dicha exploración tomar o crear secuencias con cierto número de gestos, acciones o movimiento, que estarían siempre permeadas por las sensaciones, emociones y los imaginarios de donde nacieron. Después, dichas frases serían enseñadas entre todos, asimismo sus imaginarios serían compartidos y aclarados, para convertir los gestos individuales en grupales y comunes. Y finalmente, compuestas en tiempo y espacio por el coreógrafo. Serán descritas, desarrolladas y analizadas más adelante.

Luego había un **proceso de ensamblaje coreográfico**; de las que fueron enseñadas por él, con las individuales y grupales que partieron de las exploraciones.

Y finalmente llegar a la **uniformidad de movimientos y sensaciones**, que incluía: la limpieza técnica formal y coreográfica en el tiempo, el espacio y el grupo; coordinación y armonía musical, la cual media milimétricamente y nos pedía que cada movimiento debía estar con la música, tanto la interior como la exterior y algo muy importante, la aclaración de sensaciones, motivos e imaginarios que debía contener la interpretación en cada parte.

Proceso posterior a la creación

Una vez superadas las siete semanas de creación, en las que se fue armando “Regocijo” en diferentes aspectos: interpretativo, coreográfico, grupal, personal y escenográfico: vestuario, iluminación, escenografía, utilería, video, etc., llegaba la hora de presentar el resultado final, la obra, ante el público. La emoción se sentía en los últimos ensayos, en los camerinos y en el escenario, antes, durante y después de presentar la obra.

Las funciones resultaban siendo muy emotivas, puesto que interpretarla tocaba fibras internas, al partir muchas cosas de nuestra propia experiencia, recuerdos y emociones, añadiendo que al ser el último escalón, visto como el espacio académico y creativo más importante para graduarse de un proceso de cinco años como bailarines interpretes profesionales, era algo que le daba un contenido aún más especial a la obra, y a nuestros procesos como intérpretes, artistas y personas tanto en la obra, como en nuestra vida y nuestra carrera, que en el ámbito universitario y de la academia ya va terminando.

La relación con el director fue muy cercana y se hizo cada vez más fuerte a medida que pasaban las semanas, su aura tranquila, cálida, amena, positiva y regocijante permeó la obra, nuestra interpretación y a nosotros como personas. Y los lazos entre nosotros como bailarines, compañeros y amigos se fortalecieron bastante, y esto hacía que interpretar la obra fuera más real, espacial y vívida.

Producción de material

En este informe se hace énfasis describiendo el aspecto creativo y exploratorio del proceso de creación, ya que considero que es aquí, en dónde se puede observar y analizar con mayor facilidad y claridad la metodología y los recursos utilizados para moldear y llegar a la interpretación de “Regocijo”.

Previo a detallar esto hay que entender ciertos conceptos que trabajó, como el del gesto; dentro de esta palabra, muy recurrente durante el proceso cabían una gran variedad de movimientos, acciones, sonidos, gestos faciales o corporales, etc., la cual definió citando una frase de José Limón:

“A gesture, be it a leap, turn, run, fall, or walk, is only as beautiful, as powerful, as eloquent as its inner source. . . Purify, magnify, and make noble that source. You stand naked and revealed. Who are you? What are you? Who, what do you want to be? What is your spiritual caliber?”

Que traduce:

"Un gesto, ya sea un salto, un giro, una carrera, una caída o una caminata, es tan hermoso, tan poderoso, tan elocuente como su fuente interior. . . Purifica, magnifica y hace noble esa fuente. Estás desnudo y revelado. ¿Quién eres tú? ¿Qué eres? ¿Quién, y qué quieres ser? ¿Cuál es tu calibre espiritual? "

Lo cual, no especificaba qué era un gesto, pero si clarificaba que pudiendo ser cualquier cosa, ésta debía evocar algo, de dónde venía originalmente y que fuera un espejo de nuestra emoción genuina.

Este recuento no será cronológico de creación, ya que esto se puede detallar en la bitácora, semana a semana, sino dividido en el número de actos en orden de presentación y las exploraciones realizadas para llegar a los mismos:

Infancia:

Gestos de infancia.

La primera tarea para abordar la infancia es: recordar un momento de nuestras vidas, específicamente durante la infancia que nos haya quedado marcado como un evento o recuerdo muy feliz y genuino.

Para muchos, eran relacionados con travesuras, fiestas, juegos, regaños, animales, mandados, el campo o la ciudad, con la familia etc., el mío era relacionado con mis vacaciones en la casa de mis abuelos, pues esos momentos de mi infancia eran muy especiales, de cuando de niño jugábamos con mis primos y los amigos de la vereda, en épocas especiales como cumpleaños, navidades, días de velitas o la celebración de año nuevo, en las que toda la familia se reunía en la casa de los abuelos, mientras las mujeres preparaban las comidas típicas de la temporada, y los hombres hablaban mientras bebían cerveza o whiskey, jugando tejo, cartas, o trabajando trayendo la leña para la estufa, los niños jugábamos escondidas, congelados o yermis, y la emoción del juego trascendía el ensuciar la ropa limpia y nueva, los gritos y las risas, eran horas jugando hasta que nos llamaban a dormir o a comer; no había preocupaciones más allá que las de divertirse y hacerle caso a los papás.

A partir de estos recuerdos, la siguiente tarea era: recoger ocho gestos, si estos, eran independientes, debían unirse, y así tener una partitura de gestos provenientes del recuerdo de la infancia. Entonces cada uno terminaba con una partitura propia, las cuales fueron mostradas individualmente.

Para luego, el maestro seleccionar, partituras completas o fragmentos, y unir las con las de otros, generando de este modo una partitura macro, compuesto de los recuerdos de todos, que eran diferentes, pero que estaban ubicados en una misma temporalidad, etapa y sensación de nuestras vidas. Al enseñárnoslas, unos a otros, cada quien compartía de dónde venían dichos gestos, y así cada quién ejecutaba los movimientos coherentemente con su origen emocional.

El maestro, estableció aleatoriamente unas posiciones en el espacio, y unos subgrupos de tres, que hacían la partitura en diferentes momentos y tiempos, se acordaban en qué momento comenzaban unos, y en qué momento terminaban otros, sus velocidades, y calidades. Acompañó esta escena de un Fado portugués, cuya música invadía la sensación de ingenuidad, libertad y juego.

Soñar despiertos.

Para otro momento de la obra: la tarea fue pensar en que estamos dormidos con los ojos abiertos, como flotando en el universo a la espera de nacer, y en esta espera, buscar pequeños impulsos del cuerpo, como cuando dormimos. Previo a este momento, que sería el inicio de la obra sonaba la voz de la hija del maestro cantando “La iguana tomaba café” con la intención de tener la viva voz de una niña de verdad, que esto generara la primer atmosfera de inocencia. Luego se debía entrar a recoger unos árboles miniatura del árbol grande de escenografía, pensando en lo que este significaba para nosotros, en mí caso, pensaba en mi familia, mis ancestros, los nuevos integrantes que van llegando a ser parte de algo, en el tiempo, la vida, la transformación, el inicio y el final, y cómo todo vuelve a comenzar.

Sólo de la pubertad.

Aunque no interpreto este sólo, si hace parte de la obra, y del aspecto interpretativo general de la misma, para conocer cómo fue este proceso, indagué con Freddy Mendoza

quien lo interpretaba y con el maestro, a lo que ambos me contestaron que el proceso fue el mismo que con todos, sólo que aquí se trabajó desde una sensación específica del maestro interpretada por el bailarín: la primer vez que se escapaba de la casa, sin conocer las consecuencias, por lo que se tocaron sensaciones como el miedo, el arrepentimiento, la prisa, el estrés, la preocupación, la adrenalina. Le pidió que creara una serie de gestos a partir de este recuerdo, en total fueron doce (pues después se utilizaban para otras transiciones) Y físicamente y coreográficamente desde la repetición y la acumulación.

Juventud:

La primera tarea para esta etapa o acto, fue: responder a las siguientes preguntas ¿De dónde somos? ¿De dónde viene nuestra familia y ancestros? ¿Qué tradiciones tenemos? ¿Qué tradiciones o saberes ancestrales nos han transmitido nuestros abuelos o familias? Lo que nos permitió conocernos un poco más entre el grupo; algunos contaban historias sobre el campo, uso de hierbas medicinales, música y danzas tradicionales, magia, lecturas de estrellas, sueños o tabaco, lugares sagrados, búsqueda de guacas, entre muchas otras cosas. Por mi parte, hablé sobre cómo mis abuelos me enseñaban todo sobre el campo, a reconocer plantas, caminos, sobre cuentos y leyendas que me contaban de pequeño, sobre remedios casi mágicos que sincretizaban tradiciones ancestrales indígenas con el catolicismo, y sobre el posible origen judío de mi apellido paterno <Devia>.

Se dividió el grupo en hombres y mujeres, los cuales trabajaron desde dos puntos diferentes, enlazándose en algo en común, el ritmo a tres cuartos tradicional:

Yerbateras (mujeres): siguieron por el mismo método de explorar, buscar y crear partitura a través de gestos esta vez con base en las historias sobre los ancestros, la magia, las plantas medicinales, las estrellas y demás de las cosas compartidas por todos sobre las mujeres de nuestras vidas pasadas. Para posteriormente, unir las y hacer desplazamientos a ritmo de tres cuartos. Acompañadas con un ritmo musical andino y místico.

Caballos (hombres): para nosotros la tarea fue mucho más física y coreográfica, a partir del ritmo crear frases percutidas con el cuerpo y el espacio al compás de tres cuartos; esta vez no era a partir de una historia o un recuerdo,

pero si de un imaginario, los caballos y su fuerza, su correr libre y enérgico por el campo, libres y sementales, como un caballo joven que encara la vida con inexperiencia e inseguridad, pero con confianza y riesgo. Las cuales, el maestro, observó y seleccionó completas o fragmentadas para unir entre todos los hombres, siempre yendo en sentido circular. Acompañados por un ritmo similar al joropo de los llanos orientales.

Más adelante el maestro enseñó unas coreografías propias, uniendo pasos propios de la técnica Limón con gestos de ambos grupos, haciendo variaciones y nuevas frases coreográficas, que se aprendieron y ejecutaron, con la sensación e imaginario de la juventud y su energía. Desembocando en un grupo y zapateos, que dieron una aura hacia las llanuras y el joropo.

Adultez:

Para este acto o etapa, se hace una exploración intensa sobre la emoción, a partir de tres palabras: responsabilidad, pérdida y soledad. El maestro nos pidió a todos que nos relajáramos, nos abriéramos de mente y corazón y estuviéramos dispuestos a todo, que dejáramos fluir lo que pasara y dirigió el ejercicio desde afuera:

<Primero todos caminan en diferentes direcciones, tienen prisa, han estado todo el día trabajando y no han tenido tiempo para hacer algo muy importante, además tienen que pagar un recibo en el banco antes de que cierren, pensar en diferentes deudas y cosas por hacer, suena el teléfono pero no lo contestan. Una vez superado este estrés, revisan el teléfono celular y tienen veinte llamadas perdidas de –Mami-, la llaman y le preguntan qué pasó; ella suena muy consternada, empieza a hablar pero sus palabras se confunden entre el llanto, la intentan calmar y cuando al fin puede hablar, sólo se le entiende: ... su hermano murió. Quedan perplejos, no se esperaban esta noticia, atónitos sienten como se baja de inmediato la temperatura corporal como si les cayera un baldado de agua fría, que los enfría y llena de escalofríos. Nos dice: revisen que sucede en sus cuerpos (ya mucho están afectados, unos están llorando, y la atmósfera del espacio a cambiado drásticamente, de muy enérgica y viva, a una muy densa y lúgubre), revisen si hay tensiones en los músculos, en las manos, el pecho o el rostro, revisen cómo

ha cambiado la respiración, intenten caminar y avanzar con esta sensación, pero sientan cómo es cada vez más difícil dar un paso y otro. Sientan como la gravedad le va ganando a su cuerpo que va perdiendo la fuerza de mantenerse en pie, las articulaciones empiezan a flaquear, debido a esta terrible noticia y a la impotencia de hacer algo, ya no hay fuerza, y parte por parte empieza a caer el cuerpo, ya la voluntad de seguir esta casi anulada, hasta que quedan en el piso, sienten la soledad y el abandono. Pide a aquellos que no están tan afectados, que se acerquen a un compañero, y lo ayuden a levantarse, lo abracen y le den su apoyo, y que se apoyen unos a otros, para que puedan seguir caminando, pues, no se pueden quedar allí, hay que seguir... Finaliza el ejercicio de exploración.>

Fue un ejercicio muy denso y duro, pues así partiera de imaginarios, tocó fibras muy interiores, todos realmente se dejaron afectar, incluso a muchos les cuesta dejar estos sentimientos y volver a la realidad. De esta exploración no nacieron frases ni partituras, pero si se detona una atmósfera, será la que debe estar presente en todas las frases y al acto en general sobre la adultez.

En otro momento, para crear material se usa el método de explorar y generar partitura de movimientos danzados o gestos, esta vez a partir de las tres palabras del acto: responsabilidad, pérdida y soledad. Cada quien resulta con un pequeño solo, muy sentido y dramático, de los cuales maestro escoge los de tres mujeres, quienes los interpretarán individualmente; selecciona cuatro hombres que deberán unir fragmentos para hacer un cuarteto, y a cuatro mujeres que harán lo mismo.

Toda la parte de la adultez, es acompañada durante el proceso de creación y finalmente en la obra, por bullerengues muy tristes y llenos de lamentos.

Vejez:

Esta es la última etapa que se explora, aunque es la más lejana, por alguna razón, es a la que más fácil se logró llegar. Se buscó con el mismo método exploratorio para luego generar una partitura de cierto número de gestos, esta vez indagando sobre el cansancio del cuerpo, el peso del tiempo en los músculos y en la piel, pensando en cómo nos vemos cuando seamos mayores, observando a las personas de mayoría de edad, sus

movimientos, calidades y dinámicas, recordando también a los viejos de nuestras familias. Lo más característico fue el trabajo de las manos, de la densidad, de la lentitud y de las miradas contemplativas e interiores. Estas frases fueron unidas en una gran frase comunal, coreografiada en el espacio en grupos y en relación con el árbol de escenografía; acompañada de unos boleros de Buena Vista Social Club, cuyas melodías estaban cargadas de melancolía: mezcla entre felicidad y tristeza, de la sensación de tiempo y de contemplación.

Análisis de resultados

Análisis general

Al conocer el plan de trabajo del coreógrafo y que este clarificara **su idea y el argumento de la obra**, nos tranquilizamos al saber que no sería un montaje de danza tradicional, y que como se esperaba será de danza contemporánea, atravesada por una temática de tradición, por la danza moderna y la danza teatro. El hecho de que nos compartiera su verdadera motivación, al ser esta tan personal y humana, para crear la obra con una temática sobre la reivindicación nuestras raíces y tradiciones, el ciclo de la vida y el sentimiento de valor y de regocijo, nos hace abrir ante la creación y confiar en él de entrada, esto me parece un gran punto para la interpretación mía y de todos los intérpretes, pues se ganó nuestra confianza y de entrada fue permeando al grupo y a la obra con un aura de tranquilidad ya armonía, que en parte permitió que fuera un proceso ameno y paciente. Igualmente su explicación sobre el círculo de la vida o la rueda de la medicina y sus diferentes símbolos relacionados con las etapas de la vida, las estaciones y los puntos cardinales, nos ayudó para entender un poco más lo que quería, que la obra fuera un espejo de nosotros, de nuestras vidas y de nuestro regocijo, con el cual se podrá identificar cualquiera que la vea; además de que el símbolo del círculo y de los cuatro puntos cardinales es usado frecuentemente dentro de la obra.

Su decisión de dejar que la obra se vaya armando por sí sola, y que la misma le hable para su creación según nuestras propuestas y experiencias como intérpretes y el desarrollo de las necesidades de la misma, es algo que maestros como Pina Bausch se permitían, y por esto los resultados eran inéditos, inesperados y genuinos, creo que fue un buen modo de abordar, en lugar de armar y coreografiar todo racionalmente, que de igual manera lo hacía, pero con un libre albedrío de creación.

La preparación corporal basada en la técnica Limón, nos funcionó a todos como intérpretes, al entrenar constantemente para el montaje, en la técnica de movimiento, preparando y transformando el cuerpo y nuestro modo de bailar, estudiando

la concentración y mejorando en las dinámicas y cualidades propias de la técnica, que podría aparecer como lenguaje danzado en el montaje y que finalmente se vio en diferentes momentos, y así no se vieran pasos o movimientos específicos, si se nota cuando un cuerpo está entrenado o no, por lo cual personalmente creo que nutrió nuestra interpretación.

También trabajó algo muy importante a la hora de interpretar, que no se trata de emociones ni imaginarios, sino de presencia y energía, y lo trabajaba en cada entrenamiento desde la mirada y nuestra presencia real a la hora de hacer los ejercicios, poniéndonos frente a frente, observándonos a los ojos con nuestros compañeros, y a disociar nuestra mente super racional y super concentrada, (a tal punto que desaparecía nuestra conciencia y mirada del aquí y el ahora) contándonos historias o lo que hicimos antes de llegar a la clase, mientras ejecutábamos la frase. Esto evitaba el aislamiento y la introspección a la hora de bailar, y nos obligaba a estar atentos en el aquí y el ahora, en el presente, en la escena, con un mismo, con el otro y con el espacio.

Para la **producción de material**, en el aspecto coreográfico fue muy interesante para mí y el grupo el modo de trabajo del maestro, ya que mezclaba dos cosas: un modelo coreográfico muy clásico y un modelo con libertad de exploración.

El primero quizás europeo o estadounidense, muy específico, ordenado e imperativo, en el cual el coreógrafo da los pasos y el espacio, es él quien dice qué y cómo irá en la obra. Esto se podía ver cuando enseñaba o creaba en vivo ciertas coreografías para escenas o transiciones, que debíamos aprender y ejecutar o cuando medía la música milimétricamente y los movimientos debían estar en armonía con cada pulso o cada cambio. Esto fue muy valioso, porque nos enseñó a trabajar bajo otras circunstancias, pues en los procesos creativos, muchas veces en Latinoamérica estamos acostumbrados a crear colectivamente y a tomar una postura más protagónica al crear, todos hablan y opinan, mientras que con este modelo se ahorra tiempo, se evitaba el desorden y se era muy preciso; se ejercitaba la observación, la concentración y la capacidad de copiar el movimiento y encontrar la interpretación que busca el director.

Y el segundo, era opuesto al anterior, mucho más abierto y colectivo, basado en exploraciones personales y grupales que nos hacían llegar a una interpretación y a crear

material. Era esta novedad inesperada, que no podía salir de una sola mente sino de muchas, la que nutría la obra y servía de pintura para que el coreógrafo la organizara en una obra, por medio de estas exploraciones fue que nació, de allí salió material y los imaginarios y sensaciones para interpretar la obra, pues venía de nosotros

Cuando se hacía el **ensamblaje coreográfico**; era muy notorio el primer modelo coreográfico del maestro, pues había que ser efectivos, uniendo coherentemente las coreografías individuales, grupales y en conjunto. En éste debía haber un equilibrio entre lo propuesto y lo impuesto, exigía de concentración como interpretes pues, mientras se definía y encontraba el camino, debíamos estar abiertos al cambio y a probar diferentes propuestas y pautas.

Una vez que ya estaban las escenas y coreografías sucias y en bosquejo, se entraba en un proceso para **uniformar los movimientos y sensaciones**, esto era muy pertinente para mí y mis compañeros, pues se tomaba el tiempo de clarificar y limpiar lo que se había explorado, que en primera medida había quedado armado pero no cuadrado, es decir lo que finalmente interpretaríamos en técnica y emoción, por mi parte al entender los movimientos y no tener duda alguna, me facilita adentrarme en lo que está detrás de lo físico, de lo que se ve, es decir de las emociones y el subtexto emocional del movimiento. Me parecía más pertinente aún y menos obvio, que se clarificaran los imaginarios y lo que nos debía mover en cada escena (pues como interprete e indagador en la danza teatro, es de lo que más me interesa) puesto que todos podemos tener nuestra propia dramaturgia, pero la que vale es la de la obra, en la que todos debemos estar, jugando en el mismo juego. También porque muchos materiales venían de experiencias y sensaciones específicas de sus creadores, por lo que si se compartían o recordaban los imaginarios, todos podríamos estar interpretando en unidad.

Al compartirnos la **definición de gesto**, nos ayudó a entender lo que quería y cómo quería que interpretáramos y creáramos movimiento, seguramente no nos decía específicamente qué era un gesto, pues según Limón podía ser desde una corrida a un salto e incluso una risa, pero entendimos claramente que fuera lo que fuera, deberíamos hacerlo de verdad, con la mayor sinceridad posible, que fuese muy genuino y con un gran contenido y justificación dada desde nuestro interior. Esto me gustaba bastante pues

dotaba a los movimientos danzados o no, de algo muy especial, de una carne que se podía encontrar en todos y en todos los movimientos, el problema estaba era cuando no eran nuestros movimientos y no se interiorizaba la sensación de origen.

Así mismo, **la música compuesta** por el maestro y Juan Manuel, fue muy acorde con las que nos ponía el maestro en las exploraciones y en la creación. Ya que siempre servía como anclaje emocional para la instauración de la atmósfera de las escenas, complementando y apoyando las sensaciones, imaginarios y justificaciones de la interpretación, desde lo musical. Acompañando lo ensoñador, ingenuo, tranquilo, travieso, vulnerable, despreocupado y alegre de la infancia con ritmos andinos, míticos y rondas infantiles como la que cantaba la hija del maestro que me hacía recordar cuando era un pequeño, sin preocupaciones, al que sólo se interesaba jugar, aprender y hacerle caso a sus padres. La explosión de energía y bravía de hombres y mujeres jóvenes con un ritmo más rápido de tres cuartos, con bases andinas y llaneras, muy terrenales. La densidad, pesadez, el peso de tener la responsabilidad de la vida de otros y la propia, el paso del tiempo, la pérdida de familiares y seres queridos, la desilusión, la frustración, la impotencia, el duelo, la valentía y la fuerza de la adultez con bullerengue y percusión. Y por último, la melancolía de la vivido, el paso del tiempo, la sabiduría, la experiencia, la llegada de nuevas generaciones y tradiciones, la nueva vulnerabilidad, la cercanía al fin y el deterioro del cuerpo de la vejez con unos bellísimos boleros de Buena Vista Social Club. Siempre ayudaba mucho a conectarnos con nosotros mismos, entre nosotros y con el público, y que este último se identificara más fácil con lo que veía.

Por ejemplo en **la infancia**, se sentía un ambiente muy tranquilo, ingenuo y alegre dado por la sensación de nuestros recuerdos, y dicha atmósfera se instauraba con más fuerza por la ronda que cantaba la hija del maestro,

Al buscar los movimientos desde un recuerdo y una sensación existente en cada uno de nosotros facilitaba dicha interpretación, sin embargo, creo que, desde mi perspectiva no todos lo hacían de un modo genuino, pues es diferente hacer de niño a ser y creerse un niño, es diferente imitar cómo ve un niño a ver como un niño, esto si se cumplía cuando los movimientos eran propios, pero no siempre, como cuando eran gestos enseñados por otro compañero, pues así se conociera la justificación de los mismos, esto

no garantizaba que se vivieran e interpretaran del mismo modo y con la misma intensidad que sus creadores. Sin embargo, como interprete formado en la profundización en danza teatro y tener conocimiento desde el teatro, era consciente de que esto podía suceder, por lo que concientizaba mucho mi movimiento y trataba de interiorizar la justificación de los creadores de los gestos, tal y como se ejecuta o se vive una acción física, que debe ser completa, tener unidad, una motivación, estar en un contexto, con un objetivo claro y lo más importante, se debe jugar, creer que se hace, debe vivirse. Entonces físicamente era muy consciente de mis movimientos, ej.: si iba a untar mi dedo de pastel (que no era de mi propuesta, sino de una compañera), visualizaba el pastel, su color, su textura, la mesa en donde estaba, las personas que lo vigilaban, el momento exacto esperado para robarme el pedazo, me llevaba el dedo a la boca, me lo chupaba de verdad (pues muchos pasaban por encima de esta acción, y solo se acercaban la mano a la boca), una vez lo saboreaba intentaba saber de qué era y si me gustaba o no. Quizás no era necesario todo este proceso racional, que finalmente para mí no era racional sino sensitivo, pues esta acción de ejemplo, no duraba ni tres segundos, y era un gesto en medio de muchos otros, pero estoy seguro como interprete, que la disposición del cuerpo y del modo en el que se ejecuta el movimiento cambia si se hace con este tipo de conciencia, en especial si concuerda con las pautas del recuerdo de quien propuso la acción. Esto mismo lo aplicaba en cualquier interpretación de movimiento o de gestos que partiera de recuerdos, acciones, exploraciones o de gestos.

Seguramente lo que hablo sobre la acción física, es muy técnico y teórico, y no lo especificó el director pero era mi modo de comprender y hacer consciente el concepto de “gesto” y de intensificar mi interpretación.

Habían momentos específicos en los que el juego era muy importante para mí, y muchas veces se daba por sí solo, como cuando todos aplaudíamos extasiados y muy enérgicamente, pues todos nos veíamos muy emocionados y ansiosos, como debía ser ese gesto, pero si no se hacía de ese modo, la expresión se veía vacía y a veces los aplausos cansaban y ni si quiera se sentían. Esto también sucedía cuando todos cantábamos y hacíamos la ronda de “La rueda, rueda”, pues en general no gustaba a muchos esta parte, no se jugaba, no se creía lo que se hacía por miedo a hacer el ridículo, *“porque estamos*

cantando y no creemos que esto debe ir aquí o en la obra, de hecho”, esto para mí va en contra del juego, del vivir y está atravesado de miedos y prejuicioso que nos limitan y bloquean como intérpretes, además de no estar cumpliendo a cabalidad con nuestra labor... Es una tarea más que tenemos, y para que no se vea mal, tenemos que hacerla bien, y sabemos cómo, solo hay que hacerlo y no temer, ni autojuzgarnos, no somos quienes nos vemos, y ya nos estamos criticando.

Para **la juventud**, no lo veía desde la acción pero si me basaba en el gesto psicológico o el imaginario de la energía del caballo, para mantener la energía y la fuerza en la coreografía, sin embargo era de las coreografías más precisas en tiempo y movimiento, y exigentes frente a coordinación, velocidad y resistencia, por lo que si no lograba superar primero estos aspectos, como lograr las secuencias, mantenerse en el ritmo de tres cuartos, lograr todos los sonidos percutidos y no equivocarse en las células de repetición y en los zapateos se dificultaba entregarse por completo a la interpretación, aunque creo que esta atención a la tarea y a lo que pudiese suceder era parte de la interpretación de esta escena que debía ser muy viva y activa, como el caballo, como el joven que está dispuesto a todo y a cualquier riesgo.

En **la adultez**, la atmósfera lograda en la exploración, profunda, oscura y densa basaba la interpretación, además la música acentuaba las sensaciones que aquí se trabajaban; el movimiento era más contenido, un poco más lento comparado con las anteriores escenas pero lleno de fuerza. El modo de llevar la interpretación considero que era similar al de la infancia, solo que en contraste a su energía, lo importante era el juego, no referido al –juego infantil- sino a la posibilidad de jugar y creer lo que se hace, si no se creía, la escena pasaba a ser una secuencia de movimientos técnicos con una música triste. Por mi parte pensaba en aspectos técnicos del teatro como la línea de pensamiento y las circunstancias dadas, que en danza simplemente se traduce a estar en situación, a no salirse de ella y a vivirla, siempre estaba sintiendo en mi pensamiento, en mi cuerpo y en mis movimientos algo referido a la adultez a la responsabilidad, cansancio, etc. Para esta escena, también cobraba para mí gran importancia la relación con el otro, que previamente poco se había tratado, que también lo asociaba con la exploración de esta escena, con el sentimiento de apoyo y compañía, cuando nos acompañábamos como

parejas, o nos ayudábamos a levantar como grupo. Habían dos momentos de caos, en los cuales, el objetivo era correr mientras nos llenábamos de sensaciones y emociones de confusión, desubicación, pérdida, aturdimiento, miedo, soltando el cuerpo, cayendo y esperando a que llegaran otros a levantarnos para continuar; creo que muchos en esta parte no se lo creían, por miedo a verse ridículos, por no estar “danzando”, o porque simplemente no les gustaba esta parte, yo buscaba entregarme, jugar y creer, y era muy grato encontrarme con alguien que también estuviera interpretando de ese modo.

Para **la vejez**, gracias a la música, a los imaginarios y referentes era muy grato y fácil llegar a la emoción y de este modo llenar cada gesto; era muy bello, sentirse, verse e imaginarse cincuenta o sesenta años más adelante, recordar a nuestros abuelos, recordar todo lo que hemos hecho desde que nacimos hasta ese momento, incluyendo esta obra, que es casi el punto final de nuestro paso por el ámbito académico universitario, de este modo comprender y ser conscientes de que el tiempo nunca se detiene, y que cada vez pasa más rápido, eran un sin número de razones que justificaban y fortalecían nuestra interpretación y el contenido de nuestro movimiento. Era muy grato vernos entre compañeros y saber que se estaba sintiendo lo mismo. Ser testigos de cómo apareció y armamos un árbol enorme, después de haber tenido uno diminuto al inicio de la obra. Y para cerrar la obra, una primera conexión directa con el público, que en este momento está allí, y por pauta del director, debemos entregar lo que somos, lo que hemos hecho, y como un viejo toda su experiencia y lo que ha vivido, con esta acción de entregar, entregarnos como artistas, bailarines, seres humanos y como intérpretes.

Análisis teatral

Durante el proceso de creación, en ningún momento el maestro hizo alusión a algún ejercicio teatral o actoral, pero sí se hicieron ciertas actividades para desarrollar y fortalecer el nivel interpretativo de la obra. Como parte de la metodología de estudio, en la bitácora semanal que se llevó, se seleccionó resaltando directamente en ella, aquellas pautas o tareas que se acercaban más a una naturaleza interpretativa, para guiar el análisis general y el comparativo con metodologías teatrales que se pudiesen instaurar en procesos y metodologías de creación e interpretación para danza teatro o la danza en general. A continuación se nombran conceptos o ejercicios teatrales de algunas metodologías teatrales y técnicas de entrenamiento actoral que de algún modo parcial o completo fueron aplicadas durante el proceso, relacionados por mi experiencia como interprete y del conocimiento teórico, y algunas de las cuales considero si se trabajaran más conscientemente en la creación en danza fortalecerían en gran medida la interpretación de los bailarines.

Sistema de Stanislavsky

Conocido también como el método de las acciones físicas es un conjunto de herramientas basadas en la psicología, construidas partir de la investigación sobre el trabajo del actor por el pedagogo, actor y director Konstantin Stanislavsky ofrecidas para que el actor pueda prepararse para interpretar. Consiste principalmente en que el actor viva emociones parecidas a las que experimenta su personaje, por lo cual sus ejercicios se focalizan en el entrenamiento de la imaginación, la desinhibición, la improvisación, la relajación, etc. Tiene ciertos principios, de los cuales sólo mencionaré los que considero más pertinentes en relación con los ejercicios desarrollados en el proceso creativo de Regocijo:

- *Memoria emotiva y sensitiva.* Consiste en la reproducción de las emociones a través de recuerdos vividos para luego trasladarlas al papel a representar.
- *Sí mágico.* Es un acto de voluntad del actor basado en la concentración (saber en dónde se está, haciendo qué y por qué conscientemente, focalizado en algo específico, sin pensar en lo exterior) y en la capacidad de “**jugar**”, es decir de creer y vivenciar realmente lo que se está representando. Como cuando los niños juegan, realmente están creyendo lo que hacen. Y de estas actitudes llegar a otro elemento que es la fe y sentido de la verdad.
- *La imaginación.* Su ampliación era primordial para el sí mágico y lograr creer lo que se imagina, para así sentirlo.
- *Acción física.* Concepto al cual llegó posteriormente a su etapa psicologista, en la que primaba el llegar y encontrar la emoción para ponerla según las circunstancias dadas del personaje, siendo esta la base de gran parte de su vida, pero en sus últimos años concluyó que este era un camino ineficiente, y centró su investigación esta vez, en la ejecución de la acción física completa. Las AFC siempre tienen un objetivo o motivación, deben tener una unidad: un inicio, desarrollo y desenlace, ser coherentes con el contexto en las que se ubican.

No siendo el objetivo de este informe ahondar en las metodologías teatrales, menciono estos elementos pues considero que de algún modo los puedo observar analizando el proceso y mi propia interpretación. Pues por ejemplo, el uso de la memoria emotiva era uno de los elementos más recurrentes en el montaje, sea que se partiera de emociones o recuerdos reales como en la infancia, sensaciones reales como en la juventud, exploración de sentimientos reales o no, como en la que se hizo para la adultez, pues en el ejercicio de la –muerte del hermano-, muchos tuvimos que recurrir a nuestra imaginación y emociones reales, porque algunos teníamos hermanos, pero no estaban muertos, por lo cual teníamos que imaginarlo y pensar “como sí...” sucediera esa situación de verdad; y

los que no tenían hermanos, tenían que imaginar y recrear a su hermano a partir de la imaginación, o trasladando esa imagen a un familiar o ser querido.

Entre las partituras de gestos que se componían; la misma definición de gesto concuerda directamente con la de acción: cualquier tipo de actividad, tareas, oficio o movimiento que tiene un sentido dado desde el interior nuestro, es decir un objetivo y una intencionalidad. Al ser coherentes interpretando el movimiento con la sensación natural e interior, se llega al concepto de juego, de creer y vivenciar, para de este modo interpretar siempre desde la verdad.

Grotowski

Creador del teatro pobre y cuasi sucesor de las últimas ideas de Stanislavsky, ahondando en su técnica desde el trabajo psicofísico del actor. Relacioné ciertos conceptos que pueden verse aplicados de cierto modo, pero no como los mencionados de Stanislavski en el montaje, pero me parece importante mencionarlo, al él tener una definición de la interpretación más guiada hacia la fisicalidad y orgánica del interprete, aunque no se aplica a la de “Regocijo”.

- *Teatro pobre.* Es un teatro despojado de los obstáculos y artilugios innecesarios para actuar, centrando el trabajo en la relación entre el actor y el espectador, es a través del cuerpo y su gestualidad a través de movimientos, dinámicas, gestos o sonidos con los que el actor puede recrear emociones, sensaciones o imágenes, sin necesidad directa del texto o de vestuarios o escenografías.
- *Ritualidad.* Centra su estudio también sobre el rito, en contraste con el teatro tradicional, sobre los niveles energéticos y la producción de la ritualidad con el uso de la teatralidad sin la necesidad de representar sino de vivenciar.
- *Impulso biológico.* Es lo que finalmente se busca en el entrenamiento del actor, sus impulsos biológicos, que son movilizados innatos de la conducta, que reflejan las necesidades fisiológicas y naturales del cuerpo,

sus órganos y sistemas. Para que con esto, el actor actúe orgánicamente, desde la impulsividad de su cuerpo, siendo completamente verdad.

Grotowski tiene una visión muy espiritual, sagrada y ritual del teatro, y una visión muy santa frente al trabajo del actor, es por esto que digo que no creo que se haya trabajado realmente algo grotowskiano, pero si se alcanzaron a trastocar algunos de sus conceptos en momentos de la creación del montaje, además, es más intuitivo que el sistema de Stanislavski y mediante este otro modo, algunos bailarines pueden encontrar su interpretación. El teatro pobre, se puede relacionar fácilmente con la danza en general, pues en ella es el cuerpo y su gestualidad el medio por el cual se expresa, muchas veces sin necesidad de artilugios, escenografía o grandes vestuarios que obstaculicen su expresión, lo relaciono con las frases y actos, ya que estos estaban basados en gestos corporales sobre una sensación, no eran literales ni textuales, pero expresaban lo que se buscaba a través del cuerpo. La ritualidad, yo la alcancé a sentir en la exploración emotiva de la adultez, sin embargo a la hora de ponerlo en escena no se mantenía dicha sacralidad. Y los impulsos biológicos, cuando en esta misma exploración el maestro pedía buscar y estudiar en qué lugar del cuerpo se hallaba la emoción, y en escena, en la parte del adultez, cuando había un momento de caos, se puede ver la teoría de los psicología externa de James y Lange, en la que se habla que “primero viene la percepción, luego la acción y por último la emoción” y no a la inversa, pues en este caos, la indicación era al caer y oír el cambio musical (percepción), salir corriendo y buscar una salida (acción) esto ocasionaba llegar a una confusión y un agobio (emoción). Esto era según la indicación, pero habían algunos que primero podían cargar la emoción y luego accionar, es por esto que no necesariamente se centró en un trabajo grotowskiano, pero si se pueden ver ciertos indicios en el montaje.

Chejov

Centró su trabajo y método de actuación en la imaginación y el trabajo sobre el personaje. Decía que el actor podía ir más allá de los textos y del dramaturgo, darle más a sus personajes desde su interpretación de ellos que de lo que dice el

escritor. Entonces hay un concepto de su metodología actoral que creo realmente importante en el proceso creativo y en el montaje como tal.

- *Gesto psicológico.* es una imagen cualitativa que le da intención o cierta cualidad a la acción o al gesto físico, es decir resulta siendo una metáfora sobre la acción. La unión entre acción y emoción. Responde a dos preguntas ¿Qué hago? Y ¿Cómo lo hago? Ej.: ¿Qué?: Coser ¿Cómo?: De mala gana o deprimida.

Una vez más viene el concepto del gesto, sólo que Chejov focaliza su atención en las preguntas que deja formuladas, Limón en su frase, que deben ser lo que llena el gesto físico, la acción o el movimiento desde la naturaleza personal de cada quien: “...*su fuente interior. . . Purifica, magnífica y hace noble esa fuente. Estás desnudo y revelado. ¿Quién eres tú? ¿Qué eres? ¿Quién, y qué quieres ser? ¿Cuál es tu calibre espiritual?*” Chejov, lo especifica en una imagen mental que debe estar presente en el personaje durante ciertos momentos, lo hace más desde la justificación del cómo esta y de lo que siente según las circunstancias dadas, mientras que Limón lo hace desde la naturaleza personal del gesto. Dicha imagen, era base para cada ejecución de gestos, fueran propios o enseñados (se enseñaba la ejecución física y su imaginario u origen, eran inseparables), coreografías (que siempre tenían alguna intención) y actos (pues sin querer, siempre había un gesto psicológico detrás de cada gran escena, siempre se armaba uno según lo que interpretáramos o según su edad o etapa de vida, fueran: niños, jóvenes, adultos, viejos, caballos o hechiceras).

Brecht

Poeta, dramaturgo y metodólogo vanguardista alemán, creador del teatro épico, fue de los más influyentes del siglo XX en el teatro contemporáneo y diferentes lenguajes artísticos. EN su propuesta rompe con la tradición aristotélica, la representación y dramática del teatro, introduciendo interrupciones del drama o intervenciones de las posturas o pensamientos de los personajes o inclusive de los actores o del director mismo.

- *Distanciamiento.* La obra de teatro centra su atención en las ideas y planteamientos y no en la emoción, por lo cual se buscan dispositivos

mediante los cuales se reitera y refuerza la idea, sin que ni el actor se deje llevar por la emoción del personaje y que de este modo el público tampoco llegue a la catarsis con el personaje, sino que mantenga su distancia frente a lo emocional y pueda pensar con criterio frente a lo que se habla. Ejemplos de éste, es cuando el personaje interrumpe su acción para hablar desde su perspectiva directamente con el público (rompiendo la cuarta pared), cuando el actor o los actores salen de personaje para mostrar su postura, canciones, mostrar la tras escena, extrañamientos físicos como repeticiones, devolver el tiempo, etc., todo lo que rompa la ilusión de la ficción.

Es un poco contradictorio hablar de Brecht y su efecto de distanciamiento, después de haber hablado durante el informe que en el proceso siempre se buscó la emoción verdadera y genuina ligada al gesto físico, y que en la puesta casi siempre estuvo la cuarta pared, que había una conexión con el público desde lo emocional y no desde algún criterio o juicio político frente alguna temática, sin embargo, leyendo sobre Pina Bausch, ella y Brecht por su contemporaneidad e influencia tienen una amplia relación, que expondré más adelante. Por ahora, este efecto de distanciamiento, lo relaciono directamente con el último momento de la obra, después de la vejez, en el cual el maestro nos pidió, buscar a alguien en el público (romper la cuarta pared) y generar una conexión directa para transmitirle el tema de la obra, “regocijo” y aprovechar la última acción de la partitura de la vejez que era –entregar-. Lo relaciono con el aspecto de conectar con el público y romper la ilusión de toda la obra, de que éramos bailarines interpretando la obra, para al final mostrar que somos seres humanos como todos y hacer entender que esta sensación y todas las que se trataron en la obra son propias del ser humano, aunque a la hora de la realidad, al hacerlo, todos o la gran mayoría nos dejábamos llevar por nuestros propios sentimientos frente a la obra y nuestra vida personal, lo que puede verse como el criterio o la postura que habla Brecht, desde el actor, en este caso, desde el intérprete.

Anne Bogart

Es una reconocida directora de teatro, directora de la SITI Company fundada por ella y el director Tadashi Suzuki. Compañía que tiene una escuela en la que se enseñan las dos técnicas de entrenamiento actoral implementadas por sus fundadores: View Points de Bogart y la técnica Suzuki de Tadashi. Bogart tomó este método del modo de trabajo de la coreógrafa Mary Overlie en danza moderna y posmoderna.

- *View points o Puntos de vista escénicos.* Es una técnica de entrenamiento actoral basado en improvisaciones en el movimiento escénico, el espacio y el tiempo. Se trabaja con una serie de juegos, pautas o limitaciones hasta que estas se convierten en una improvisación. Siempre parte del caminar, de la marcha, a la que se le van agregando pautas, de espacio: como caminar en ciertas direcciones o cierta zona, de velocidad: lento, rápido, de dinámica de movimiento: contenido, fluido, aire, tierra, etc., de acción, de voz, etc. Este entrenamiento trabaja la atención del actor en su presente, en el aquí y en el ahora y haciendo mella en la conciencia escénica: la atención a lo que sucede en el exterior: espacio y compañeros y en el interior: lo que sucede en sí mismo, emociones, acciones.

Esta técnica es muy utilizada en danza, quizás no la específica que propone Anne Bogart, pero sí desde la herramienta de la improvisación y la atención para crear en danza. Es un método muy valioso, pues fortalece las relaciones y la energía del grupo, su escucha y la propuesta a través de la propuesta colectiva. Durante el proceso creativo y el montaje como tal se puede ver como proceso y resultado en diferentes momentos como, en el uso de los gestos cotidianos y movimientos en la partitura posterior al “soñar despiertos”; en el inicio de la exploración para la adultez, en la que el maestro nos pidió iniciar caminando y con ciertas pautas y dinámicas, en la parte del caos de la adultez, en la cual no están pautados las rutas y los desplazamientos, pero sí la acción de correr, buscar, la sensación de confusión y pérdida, y de qué cada vez que alguien empieza a caer los cercanos a él deben ayudarlo a pararse, hay que

estar atentos para no chocar, mantener la emoción y reaccionar en el momento justo; entre otros momentos.

Aunque se puede decir que los objetivos finales de los View points, son entrenar al actor o intérprete y llegar a una improvisación libre y colectiva con ciertas reglas y pautas, para ser llevadas a la creación, en el proceso creativo se usó de un modo inicial, pues no era con el fin de entrenar, y tampoco se llegaba a una improvisación colectiva, más bien la improvisación se frenaba hasta el punto necesario para arrojar material, para que luego el maestro lo coreografiara y dispusiera en tiempo, musicalmente y en el espacio según su idea.

Pina Bausch

Bailarina, coreógrafa y precursora de la danza teatro alemana. Estudió y entrenó en academias reconocidas de su época, como coreógrafa tenía una inmensa sensibilidad como observadora y espectadora a la hora de ver el alma y verdadero ser de sus bailarines, de quienes le interesaba en primera medida *qué los hacía bailar* frente a *cómo bailaban*. Alumna de Kurt Joss, de quien aprendió a apreciar el movimiento personal sin descuidar la técnica, a romper los cánones clásicos y formales de la danza, sintiendo la manifestación corporal desde lo personal, evocando emociones y gestos que provocan el movimiento. Enfatizando entonces en la humanidad real de sus intérpretes. Aunque su modo de creación no es tecnificado, pues es su estilo, había ciertas características recurrentes que se pueden mencionar y que pudieron ser usadas en el proceso de creación de “Regocijo”.

- *Lo público y lo privado*. Solía utilizar experiencias de vida de sus bailarines como base para crear, en lo posible tenían que ver con el cuerpo o venir de una pregunta sobre y respondida a través del cuerpo. Ej.: su infancia, sus países de origen. Pina dejaba a sus intérpretes hacer propuestas escénicas libres, que respondiesen a sus cuestionamientos a través del movimiento. A través del trabajo de Pina, los bailarines pasaban

de ser interpretes a productores de significado, cuyo medio investigativo es el cuerpo.

- Repetición: vista como un modo de romper con esa imagen del bailarín etéreo y genuino. Con la repetición se rompe una realidad, y de ella nacen pensamientos, emociones que se viven en ese momento y nacen fuera de la racionalidad, sino desde el cuerpo y su estado.
- Fenomenología de los gestos: hasta el más mínimo detalle del movimiento importa, para conocer la emoción o sensación correcta. Pedía además observar los gestos propios y de conocidos.

En esta cita, se puede observar la similitud frente a su trabajo y el realizado por el maestro Daniel Fetecua en el proceso creativo de Regocijo, se puede ver casi como un resumen de su metodología para crear cada material, las improvisaciones, la selección, combinación, el gesto según limón para la interpretación, el imaginario del gesto, etc.:

“Ella anotaba todo, lo que le gustaba y lo que no. Al final de cada improvisación se repetía lo que Pina había seleccionado, más tarde, al volver a las improvisaciones y combinar fragmentos, lograban transformar tanto los movimientos, como las palabras y los gestos, en elementos físicos de la danza. Lo importante en el proceso, señalaba Pina, es que los performers respondiesen con aquello que realmente sentían, tardaran un momento o un mes en hacerlo”.

(Godínez, 2014, pág. 203) (Bogart & Tina, 2014) (Grotowski, 1970)
 (Impulsos biológicos, 2017) (José Limón aportó para la danza la libertad sobre las formas: Jaime Camarena, 2017) (Lewis, 1994) (Limón Technique - Limón, 2017)
 (Mauro) (Stanislavsky, 2013) (Strasberg & Evangeline, 1987) (Chejov, 2005)

Evaluación

En la descripción del proceso y en su análisis general se evidencia el cumplimiento del objetivo, pues se reconocieron y seleccionaron los recursos interpretativos utilizados en la metodología del director para el proceso creativo de la obra desde un punto objetivo y principalmente desde mi experiencia como intérprete.

Frente a la definición de una metodología propia para crear, componer e interpretar para danza teatro o teatro físico, a partir de mi experiencia como intérprete de Regocijo, no se logra cumplir a cabalidad dicha definición, pues sigue siendo una búsqueda viva y llena de interrogantes que iré resolviendo en mi camino como artista creador, sin embargo, en las conclusiones dejo unas cuantas propuestas, nacidas de la observación y el análisis de mi modo de abordar la interpretación y la de mis compañeros, para mejorar la calidad interpretativa tanto individual como grupal en Regocijo. Propuestas interpretativas que podrán ser parte de los recursos de la metodología instaurada en un futuro a mediano plazo.

Conclusiones

Con la excusa de hacer este informe como parte del trabajo de grado en modalidad interpretación, mi proceso como interprete creador y performativo fue más consciente, pues gracias a esta constante atención, el proceso no pasó sobre mí, sino que yo atravesé el proceso, es decir, no fue solamente una cantidad de tareas que cumplí y ejecuté para crear e interpretar un montaje en danza contemporánea como requisito para graduarme y finalizar la carrera, sino, un verdadero proceso, que comencé con ciertas preguntas y finalicé con unas resueltas y otras nuevas. Aparte de esto, no quería que este informe fuera una simple bitácora en la cual registrara mi experiencia de un modo auto etnográfico y subjetivo, sino que tuviese un trasfondo con mayor contenido, buscando resolver inquietudes que tengo y que han nacido durante la carrera; esta razón me empujó a participar de este proceso, ya que creí que, a través de la dirección del maestro Daniel Fetecua en el montaje y en el proceso creativo, podría captar nuevas formas para llegar a la interpretación, y por qué no, encontrar un camino claro para la creación e interpretación en danza teatro.

Cada quien tiene sus propios caminos y resultan siendo muy personales, resultado de sus experiencias, por esto, ocho semanas, resulta ser un tiempo demasiado corto para conocerlos a profundidad o claridad. En este caso aunque no encontré una metodología específica de creación e interpretación en danza teatro a partir del trabajo con el maestro, si pude revisar mi trabajo como interprete ante nuevas tareas y formas de hacer, analizar y entender cómo se dio mi proceso de inicio a fin. De este análisis pude cernir los recursos que creí más convenientes en relación con la labor de dar forma y mejorar la interpretación, fueran teatrales o dancísticos, y relacionarlos con posibles metodologías o métodos de entrenamiento de representantes del teatro o la danza y encontrar fallas sobre las que se puede trabajar, para mejorar la calidad interpretativa en esta y próximas obras. Y de este modo, ir clarificando el camino o metodología propia para danza teatro o teatro

físico, desde mi experiencia, la argumentación, relación e investigación de autores y metodólogos, de la práctica y del error.

Las fallas o los baches, son muy bienvenidos en este proceso y en este informe, pues son el motivo para seguir buscando y encontrando respuestas, en pro a mejorar la interpretación. Considero que entre estas, lo más importante y en lo que más se debe trabajar tanto en la obra como en cualquier otro proceso creativo y de montaje, desde mi interpretación y la del grupo, y que creo, es una deficiencia general en los bailarines, son los siguientes aspectos: la desinhibición y el juego, elementos que se trabajan principalmente en el teatro.

Aunque estoy generalizando, creo que los bailarines estamos acostumbrados al trabajo preciso y psicorregido del cuerpo y de la técnica, la cual está muy bien estudiada, pero esto hace olvidar o incluso bloquear otras cosas también muy importantes para bailar o interpretar. Muchos terminamos poniendo trabas a la libre exploración y lo hablo desde mi experiencia, pues llenamos nuestra mente de prejuicios, miedo al ridículo, predisponemos el juicio del observador, aumentando paranoicamente la crítica externa y profundizando la interna, hacia nosotros mismos, esto nos impide a muchos explorar nuevos caminos y darnos libertad al interpretar. Aclaro que aunque tengo este problema en algunas situaciones, no fue el caso de mi interpretación en “Regocijo”, en la que creo pude entregarme y vivir. Estos bloqueos impiden la posibilidad de jugar, y de creer lo que se está haciendo, lo cual creo es lo primordial a la hora de interpretar cualquier cosa, sea danza o teatro: el juego, el vivir y creer lo que se hace.

En el caso de “Regocijo” creo que los que conocemos sea de modo teórico o prácticos sobre estos elementos como: la acción física, hace que su realización e interpretación a través de ellas sea más consciente y clara; el gesto psicológico, hace que este sea aplicado durante una coreografía o toda la obra; sobre el uso de la imaginación, la memoria emotiva o el juego, hace que los imaginarios sean más presentes y constantes, y que se permitan vivir la obra, y les sea más fácil interpretar por encima de la forma.

Desde el teatro y la danza hay muchos ejercicios, juegos y tareas que se pueden aplicar a la vida en escena, personal, privada y pública para superar dichos bloqueos, juicios y prejuicios para desinhibir, incrementar la imaginación y permitirnos expresar sin

ataduras. Considero muy importante trabajar y fortalecer estos elementos a través de estas herramientas (algunas de las cuales fueron mencionadas en el informe), por lo cual debería dársele una mayor importancia en los procesos de formación del bailarín, pues siento que muchos, terminan su carrera y salen de la universidad con deficiencias en la interpretación debido a su propio convencimiento y seguridad, la cual basan muchas veces en la técnica formal y no desde su propia labor.

Bibliografía

- Bogart, A., & T. L. (2014). *The viewpoints book*. London, Inglaterra: Nick Hern.
- Chejov, M. (2005). *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona, España: Alba.
- Godínez, G. L. (2014). *Cuerpo: efectos escénicos y literarios*. Pina Baush. Canaria, España: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México, México: Siglo Veintiuno.
- Impulsos biológicos*. (6 de Septiembre de 2017). Obtenido de <http://glosarios.servidor-alicante.com/psicologia/impulsos-biologicos>
- José Limón aportó para la danza la libertad sobre las formas: Jaime Camarena*. (20 de Agosto de 2017). Obtenido de <https://www.gob.mx/cultura/prensa/jose-limon-aporto-para-la-danza-la-libertad-sobre-las-formas-jaime-camarena>
- Lewis, D. (1994). *La técnica ilustrada de José Limón*. México, México: INBA.
- Limón Technique - Limón*. (1 de septiembre de 2017). Obtenido de <http://limon.org/training/limon-technique/>
- Mauro, K. (s.f.). *Informe II. El método de Lee Strasberg. Stanislavsky y después...* Buenos Aires.
- Stanislavsky, C. (2013). *La construcción del personaje*. Londres, Inglaterra: Bloomsbury Academic.
- Strasberg, L., & E. M. (1987). *Sueño de una pasión*. Londres, Inglaterra: Bloomsbury Academic.

Anexos

Son anexos para este informe: el enlace a Youtube del video de una de las funciones del Montaje de grado en Danza Contemporánea del Proyecto Curricular Arte Danzario 2017-1 “Regocijo” dirigido por el maestro y coreógrafo Daniel Fetecua, la bitácora semanal llevada por mí, Sergio Alejandro Devia Téllez, como intérprete del montaje, escaneada y el Programa de mano de la temporada de “Regocijo” en el Teatro La Candelaria.

Anexo 1. Video de registro de la Fac. de Artes ASAB de “Regocijo” montado en la plataforma Youtube.

<https://youtu.be/wxPpWiny5rI>



Anexo 2. Bitácora Escaneada (Págs. 1-65) Adjunto.

DIARIO

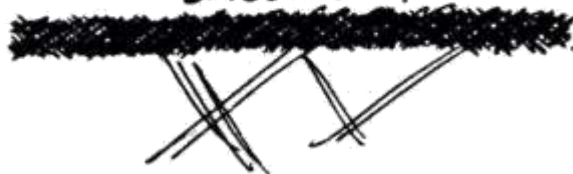
- Semanal -

REGOCIJO

Montaje de Grado - Arte Danzario
de Danza Contemporánea.
2017-2

Trabajo de Grado - Modalidad
en Interpretación

- Sergio Alejandro Ovea
20122102001



Anexo 3. Programa de mano “Regocijo” Temporada del 7 al 9 de Junio, 2017 en el Teatro La Candelaria.

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

Regocijo

Montaje de grado 2017-1
Coreografía: **Daniel Fetecua**

Teatro la Candelaria
Calle 12 # 2-59
7, 8 y 9 de junio, 7:30 p.m.
9 de junio, 3:00 p.m.

[f](https://www.facebook.com/daniel.fetecua)
[i](https://www.instagram.com/daniel.fetecua)
[G+](https://www.youtube.com/channel/UC...)
[v](https://www.vimeo.com/daniel.fetecua)

<http://tasab.udistrital.edu.co>

Daniel Fetecua
Production

Facultad de Artes ASAB

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Producción de la Asociación de Estudiantes de Artes ASAB y el Departamento de Artes de la Facultad de Artes ASAB