

**Informe de Trabajo de grado
Modalidad en Interpretación creación**

**Título: Creación y entrenamiento
en la obra de danza contemporánea: “Fase REM”**

**Autora: Paula Nicole Gonzalez Vergara
Cód. 20131102008**

Tutora: Paulina Avellaneda

**Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de artes – ASAB
Proyecto Curricular Arte Danzario
Profundización en Danza Contemporánea
Bogotá D.C.
2018
Informe de Trabajo de Grado
Modalidad Interpretación Creación**

Agradecimientos

El decidir ser artista es un camino de valientes que pocos transitamos. Mi proceso académico en el proyecto curricular de arte Danzario no hubiera sido posible sin la guía y el apoyo incondicional de varias personas a las cuales quiero agradecer y dedicar este espacio.

A mi madre que ha sido fuerza y amor en todos los momentos de mi vida, cultivando y acompañando sin juicio todos mis sueños. A mi abuela por ser tranquilidad y estabilidad en momentos de crisis; y a mi familia por su persistencia y acompañamiento.

A mis amigos y compañeros que han transitado conmigo y me han entregado parte de ellos para aprender y seguir creciendo artística y personalmente.

A los espacios externos a la universidad por creer en mí y aportar generosamente a mi quehacer artístico.

A Estesis Danza por cultivar en mí la pasión y entrega por la danza.

A Cortocinesis por compartir la experiencia y disciplina de una compañía que persiste y cree en la importancia del trabajo escénico; y a cada uno de los cortos por ser fuente de inspiración y admiración.

A ti por estar

Tabla de contenido

Título: Creación y entrenamiento en la obra de danza contemporánea: “Fase REM”	1
Agradecimientos	2
Tabla de contenido	3
Justificación	4
Objetivos	6
Objetivo General.....	6
Objetivos específicos.....	6
Metodología	7
Descripción de los resultados alcanzados	8
Diario de Creación.....	9
1. Inducción, preparación y reconocimiento.....	9
2. Trabajo por escenas.....	15
3. Etapa final del montaje.....	20
Análisis de resultados	35
Delimitación Semantica.....	35
Creación.....	35
Entrenamiento.....	36
Interprete.....	38
Evaluación y cumplimiento de los objetivos	39
Muestra cerrada.....	39
Estreno de “Fase REM”.....	42
Reflexiones finales del proceso.....	43
Conclusiones	46
Ficha tecnica	47
Bibliografía Consultada	49
Anexos	50

Creación y entrenamiento en la obra de danza contemporánea: “Fase REM”

Justificación

La Danza Contemporánea se mueve en medio de búsquedas y percepciones mutantes que están en constante transformación, sin encontrar un lugar estático que permita una única definición o representación de la misma. (...) En el caso de la Danza contemporánea que nace a partir de la divergencia, todo el tiempo se realiza una búsqueda que se opone y contrapone a ella misma, se cuestiona y genera reflexiones sobre el cuerpo en relación a las subjetividades y al contexto donde se desarrolla, generando vínculos y apropiaciones que también son susceptibles de transformarse.

(Bibiana Carvajal Bernal ,2011. Huellas y tejidos)

En la actualidad, en el proyecto curricular de Arte Danzario se desarrollan procesos creativos dirigidos por estudiantes que se han planteado preguntas de diversa índole a lo largo de la carrera, que luego son desarrolladas en la consolidación de una puesta en escena como requerimiento para la culminación del proceso académico. También, en el mismo proyecto curricular, existe el énfasis en interpretación en Danza Contemporánea, en donde se generan preguntas relacionadas con la técnica, la interpretación, la ejecución, la investigación y la apropiación por parte de los estudiantes de una profesión que al igual que el concepto de danza contemporánea tiene múltiples cuestionamientos y necesidades de construcción. El entrenamiento hace parte obligatoria de la formación de los intérpretes de Arte Danzario durante los cinco años de carrera, luego, este se ve

reflejado en una puesta en escena al finalizar dicho proceso formativo; la creación también hace parte de la malla curricular del énfasis en interpretación, pero esta muchas veces no es vista como una indagación profunda y consciente por parte de los estudiantes, pues como lo dice Gilles Deleuze: “un creador trabaja por gusto, un creador solo hace lo que necesita absolutamente.”

Es por esto que me interesa abordar los conceptos de creación y entrenamiento como base para este informe, abordar la creación como eje de los bailarines contemporáneos, siendo esta un proceso de surgimiento de múltiples preguntas y reflexiones pertinentes al campo de la danza en general , indagando en este concepto desde múltiples referentes, desde posturas de distintos agentes de la danza contemporánea dentro y fuera de la comunidad universitaria; el entrenamiento como agente constante en el diario vivir de los bailarines y como posible generador de metodologías para la creación y formación en danza. Esta es en últimas una indagación desde mi posición como intérprete creadora, como estudiante, y como persona que transita en otros espacio de creación y entrenamiento.

Se busca, mediante un diario de campo usado como insumo de preguntas y reflexiones pertinentes para el campo de la danza, que los intérpretes, creadores, directores y demás agentes del campo puedan encontrar allí una radiografía detallada de un proceso creativo académico en la actualidad, refiriéndose específicamente a la propuesta escénica: “Fase REM” dirigida por el estudiante de Arte Danzario con énfasis en Dirección coreográfica: Anyelo David Clavijo.

Objetivo General

- Reconocer desde mi rol de intérprete creadora, los recursos de creación y de entrenamiento desarrollados en el montaje de la obra “Fase REM” dirigida por el estudiante Anyelo David Clavijo

Objetivos Específicos

- Participar activamente como Intérprete creadora en el montaje de la obra: “Fase REM”
- Identificar en el transcurso del proceso creativo, preguntas individuales y colectivas en base al entrenamiento y a la creación en Danza Contemporánea por medio de un diario de campo.
- Examinar y analizar la memoria registrada en el diario de campo del proceso creativo de la obra “Fase REM”.

Metodología de la propuesta

Este informe se encuentra en el enfoque cualitativo, puesto que es descriptivo y exploratorio; pretende indagar e identificar los contenidos metodológicos, conceptuales y procedimentales de la creación y del entrenamiento en Danza contemporánea, específicamente en el proceso de creación de la obra “Fase REM”. A través de preguntas tales como: por qué, cuándo, cómo y cuáles se logrará una comprensión profunda de este proceso creativo.

Por otro lado, es una investigación de segundo orden, pues como lo menciona Jesús Ibáñez (1991), en este tipo de investigación el sujeto investigador está en relación constante con el objeto de estudio, así mismo, el investigador busca utilizar, conservar y amplificar la información, generando un ejercicio reflexivo al involucrarse directamente con el objeto, para que dicha información pueda ser usada posteriormente como material investigativo, creativo y de referencia para el campo de la danza.

Por medio de un diario de campo llenado durante todo el proceso de creación de la obra, se obtendrán datos, preguntas, reflexiones, y demás objetos de estudio que permitirán el desarrollo del presente informe, en el proceso de recolección de información, también se desarrollarán entrevistas con agentes participantes del proceso creativo de la pieza que puedan aportar desde su subjetividad reflexiones para la construcción del informe de una forma etnográfica. Se tendrán por otro lado registros fotográficos en donde se podrá evidenciar el trabajo realizado.

Descripción de los resultados

Desde el comienzo del proceso realicé un diario de campo , en este se encuentra la descripción de las actividades realizadas en el montaje de la obra, además de preguntas, expectativas, juicios de valor y conclusiones subjetivas propias y de algunas personas que hicieron parte del proceso desde la dirección, la creación y el entrenamiento de la obra: “Fase REM”.

Este diario se encuentra organizado de manera cronológica según el desarrollo del proceso de creación, comenzando por la parte de inducción, preparación física y reconocimiento grupal, en donde se registran mis primeros pensamientos, expectativas, y vivencias dentro de lo que fueron las primeras semanas, además, un primer encuentro con el director de la obra: Anyelo Clavijo en donde expone su postura frente a algunas preguntas postuladas en esta primera parte del diario. En la segunda parte se encuentra el proceso de creación de las escenas en la que de una forma detallada se describe la composición de cada una de ellas desde mi postura y mis propios cuestionamientos dentro de esta construcción. Adjuntando en algunas de las escenas bitácoras de días específicos que me resultaron relevantes para su realización y para la generación de preguntas que luego se ven reflejadas en algunas entrevistas adjuntadas igualmente allí. Para terminar, en una tercera parte se relatan algunos momentos considerados importantes para la reflexión de la etapa final del montaje y su posterior proyección.

Diario de creación

1. Inducción, preparación y reconocimiento:

Invitación y presentación de la obra:

15 de septiembre de 2017:

Hoy fui invitada a participar del montaje de grado de FASE REM. No tengo idea de que se tratara esta obra, ni de quienes serán los otros integrantes del proceso. Pero conozco a Anyelo, pues he trabajado con él desde que ingrese a la universidad. Conozco su disciplina y perfeccionismo, conozco su tenacidad y gusto por el movimiento: “que se vea grande”. De inmediato tengo la idea de pasar este proyecto como mi trabajo de grado, pues confió en que se pueda consolidar un buen trabajo, con la intuición de Anyelo como director y en mi trabajo como intérprete creadora.

22 de Septiembre de 2017:

Hoy nos reunimos con el equipo que sería el seleccionado para realizar la pieza. Un equipo de 11 intérpretes, en su mayoría de la profundización en Danza contemporánea, solo una bailarina de la profundización de Danza Clásica. Me pregunto cuál será el criterio de evaluación y selección de estos intérpretes por parte del director.

Anyelo realiza una presentación con diapositivas en la que contextualiza la obra, desde la parte artística, pasando por referentes, inspiraciones y expectativas, un cronograma de trabajo para toda la creación y un aproximado de lo que sería el vestuario y la escenografía. Desde allí se evidencia una idea general de una obra ya clara, con escenas estipuladas, con un orden cronológico, una historia, unos personajes e incluso con un número de intérpretes seleccionado para cada una de ellas. Esta forma de creación es ajena para mí, pues el director ya tiene una estructura de obra casi que definida en su cabeza, me pregunto entonces cuál

será mi papel como creadora en el desarrollo del montaje si ya la pieza está estructurada. Por otro lado, desde el factor presupuestal se muestra desde ya el objetivo de obtener patrocinios y de generar entradas alternas, pues nos comenta que lo que le puede brindar la universidad no es suficiente para el desarrollo de la obra. Además, que el teatro para presentar la obra en una primera muestra no está aún asegurado, y que lo más probable es que tendría que ser él el propio gestor económico de este espacio.

A partir de todo lo escuchado este día, me cuestiono sobre varios puntos. El primero es sobre la pertinencia en el campo de la danza de una creación de Danza Contemporánea dirigida por un estudiante de Arte Danzario, con intérpretes de esta misma carrera. ¿Cuánta importancia se le da a estos procesos de creación en el proyecto curricular?, ¿los directores tienen que buscar por sí solos los recursos para que sus obras puedan ser generadas y posteriormente expuestas? ¿Por qué los directores del proyecto curricular se gradúan con la primera obra que realizan en la carrera? Por qué se desliga la academia del campo de la danza contemporánea de la ciudad? ¿Cuál será la metodología de creación de esta obra y que papel jugamos los intérpretes dentro de la misma?. Además, me doy cuenta de que en ningún momento se menciona el entrenamiento como parte del proceso de creación para la obra. ¿Es el entrenamiento ajeno a la creación y viceversa?

Entrevista con el director de la obra Anyelo Clavijo

¿Cuáles fueron las primeras imágenes de la obra?

Anyelo : Fase REM nace por el mundo de Clarence, por un episodio que se llama Ensueños , yo detesto esa serie, pero era muy temprano, tenía clase a las seis de la mañana, prendimos el televisor y estaban dando ese episodio, y cuando lo vi, vi la manera en la que lo narraban, y dije como: ahí está la idea plasmada. Obviamente la dramaturgia surge mucho después, pero, la idea como tal del mundo de Fase REM, del sueño, sale del mundo de Clarence.

¿Qué es el entrenamiento para ti y cómo éste puede aportar a la obra?

Anyelo : Para mí es súper importante porque me ayuda a nivelar el proceso de cada cuerpo, pues si bien no es un secreto que somos un montón y no todos tienen las mismas condiciones técnicas, también vi bastantes falencias en la gente que creí que tenía muy buen nivel, entonces por eso lo vi importante, poder empezar a trabajar un entrenamiento propio de la obra. A mí me gusta mucho lo que tiene que ver con impacto, con riesgo, y esto es una cosa que se entrena, por ende los saltos así, las cosas fuertes. Porque es algo que me gusta ver en escena y sé que algunos cuerpos no están listos para poder desarrollar esto. Entonces el entrenamiento lo base desde lo que quiero ver y hacia donde quiero que el cuerpo llegue.

¿Cómo ha sido la metodología de creación de la obra?

Anyelo: La creación la base netamente en lo corporal, aunque sabía que la intención y la interpretación eran muy importantes, yo no lo sé trabajar, por eso pedí ayuda de alguien externo. Comenzamos explorando bajo un concepto que ya tenía predeterminado, y así con los materiales que los bailarines iban botando así se iba construyendo la escena, ya en mi cabeza había frases hechas, coreografías que quería, pero el proceso de creación coreográfica nace de los intérpretes producto de las premisas. Lo que hago yo como director es organizarlos dependiendo lo que me interese ver en la escena.

¿Cómo se relacionan los conceptos de Creación y entrenamiento dentro de la obra?

Anyelo: Me interesaría mucho poderlos relacionar. Pero como el entrenamiento va enfocado a algo que los cuerpos no dominan todavía, no se crea a partir de esto sino desde los conceptos y de las cualidades que ellos ya tienen. El entrenamiento lo direcciono mucho hacia la parte física, pero si estos conceptos los cuerpos no los tienen claros no van a poder crear desde allí. De cierta manera la nueva información que se les está dando no se alcanza a

utilizar en el proceso de creación. Es decir, la creación surgió con información que los intérpretes ya traían desde antes y no con un entrenamiento propio del proceso de esta obra. Además de que no tuvimos un tiempo para explorar puntualmente las cosas. Entonces yo me confié de la información que los bailarines ya tenían.

¿Cuál fue el carácter de selección de los intérpretes?

Anyelo: Busqué chicos que ya tuvieran información técnica clara, pero que yo como director pudiera aportarles algo, no puntualmente algo físico, sino también algo emocional, una reflexión. Lograr un espacio en contribución mutua . Chicos con caracteres dóciles, que se puedan moldear e influenciar en el trabajo.

¿Cómo ve los procesos de creación en Arte Danzario?

Anyelo: Es curioso, porque los procesos surgen del carácter del director de la obra. En esta carrera muchos directores no bailan. Y por esto los productos coreográficos de estos directores no son tan llamativos a que si bailaran y dirigieran, sería distinto. Por ejemplo, yo tengo herramientas y puedo mostrar en mi cuerpo lo que quiero ver en mis intérpretes. Para los directores debería ser obligatorio ver las materias técnicas. ¿Cómo puede aprovechar cada director los espacios que da la universidad?, yo vine a entender eso mucho tiempo después pues antes pensaba mucho en el que dirían de mis productos creativos.

¿Cómo asumen los estudiantes estos procesos creativos en comparación con los procesos externos a la universidad?

Anyelo: Los bailarines nos hacen un favor a los directores. Pienso en las motivaciones de ellos para estar en estos procesos. Están aquí porque tienen recompensas en su proceso de

profesionalización. Es importante que si asumen un espacio dentro de la universidad lo asuman con la misma responsabilidad con la que asumen los espacios externos a ella.

Iniciación y Reconocimiento.

Frases y cualidades de Movimiento

En el primer día de encuentro para la obra se comenzó con un breve calentamiento dirigido por el director, sus conocimientos en Danza contemporánea nos ayudan a nosotros como intérpretes a confiar en la información recibida y a trabajar con la confianza de que la persona que nos dirige tiene un conocimiento anterior en danza. La energía en estos primeros días se concentra en la materialización de unas frases de movimiento que al comienzo creí que eran parte del calentamiento, pero que después notaría que serían parte de la construcción coreográfica del montaje. El trabajo con esta primera frase nos tomó varios días, gracias a su dificultad técnica, Anyelo diseño esta frase con unas cualidades de movimiento específicas y la frase transitaba por varias de estas cualidades. El entrenamiento realizado no correspondía entonces a estas solicitudes del director, pues en la frase nos pedía cambios de dinámicas, pero en un previo calentamiento no se realizaban estas aproximaciones.

Comenzaron a pasar los días y la intermitencia de los intérpretes se hacía cada vez más notoria. En los ensayos siempre eran distintos los asistentes, por lo que era necesario repetir la información ya vista, la pérdida de tiempo era innegable. El trabajo en base a las frases propuestas por el director era a lo único que nos dedicamos, a este punto, teníamos tres frases en las que el director nos proponía distintas cualidades de movimiento y precisión en las mismas. Su mayor preocupación era que los movimientos salieran limpios, amplios y con las cualidades e intenciones que él proponía desde un comienzo.

Durante estos días, el entrenamiento se pasaba casi que por alto por la corta duración de los ensayos y la preocupación de Anyelo de que todos tuviéramos claras las frases de movimiento. El calentamiento se turnaba por los intérpretes, cada uno otorgando una información distinta a la otra, y luego cuando pasábamos a la limpieza de las frases, era como otro ensayo.

Comenzaba a preguntarme cuando comenzaríamos con algún ejercicio de creación o de indagación, y este se dio inicialmente con un trabajo de duetos, nos reunimos con una pareja a explorar en el contacto físico, el golpe y algunas pulsadas. Para este trabajo se tomó un poco más de tiempo en el entrenamiento, para afianzar lanzamientos a otro cuerpo y



recibimientos de otros cuerpos. Allí se evidenciaron muchos miedos de algunos, en relación a lo que se creían capaces de lograr, tenerle miedo a la caída, al golpe, a saltar, a lanzarse. Para el director, siempre fue muy importante la precisión de los saltos, el hacer exactamente lo que él proponía para los mismos, la potencia, la amplitud, que se viera estéticamente virtuoso.

Fotografía: Jose Beltran, proceso de creación, 2017.

2. Trabajo por escenas

El trabajo de creación y de ensamblaje dramático de la obra se dio a través de escenas, cada una con una finalidad distinta en la historia de la pieza, con unos elementos y unos personajes específicos. Con un trabajo corporal estudiado por aparte y con un tiempo prolongado de apropiación de cada escena pero a la vez demorado en la generación de una línea dramática clara para los intérpretes, por lo que los conectores de las mismas siempre fueron un punto débil para la realización de la obra.

A continuación se realiza una síntesis de las siete escenas trabajadas en el orden de presentación de las mismas dentro de la obra, estas serán nombradas de la siguiente manera: Oficina, Sala, Sala con sillas, Calle, Trapeiros, Manicomio y escena final; en cada una de ellas se encuentra en primera instancia una descripción breve otorgada y realizada por el director de la obra, seguida por un resumen de la información recolectada en mi bitácora personal y en algunos casos con opiniones recolectadas en entrevistas de algunos participantes del proceso de creación.

OFICINA:

La interpretación inyectada al movimiento

(Comenzaremos contextualizando al espectador del empleo del personaje principal, trabajaremos ambientando una escena de oficina, buscando mostrar en una primera instancia la cotidianidad y la rutina laboral, luego, un juego de roles donde entra el conflicto principal en el que la jefe comienza a presionar al empleado, hasta tal punto que él comienza a desesperarse.)

Este día el ensayo se realizó en el gimnasio de la nueva Santafé y solo asistimos cinco bailarines. Comenzamos a explorar cada uno con una mesa y una silla de plástico en relación a todo lo que podría ocurrirnos si estuviéramos en nuestro puesto de trabajo en una oficina

empresarial. El aburrimiento y la frustración fueron nuestras premisas de creación, a partir de allí debíamos componer una frase con ocho movimientos que luego se compartirían y consolidarían para la escena. El uso de la música como recurso compositivo fue esencial, pues luego de tener los movimientos consolidados se ensambló con la música, la cual nos daba pautas para iniciar o terminar un movimiento.

14 de marzo 2018:

Domingo, hoy tuvimos calentamiento con Oscar Rojas pues el director solicitó su ayuda para la parte de interpretación e intención dentro de la obra. Comenzamos caminando por el espacio encontrando miradas entre nosotros y relaciones. Mi encuentro con el otro tiene una razón de ser y por ello surge una intención, (Acción- reacción). Mi acción en el otro repercute y da como resultado una reacción que genera una situación orgánica y efímera. Luego, Oscar decía el nombre de alguno de nosotros y este se dejaba caer confiando en que el grupo no dejaría que tocara el suelo y se golpeará. En estos primeros ejercicios encontramos una confianza grupal antes no explorada, fue la primera vez que conectamos nuestras miradas y encontramos realmente con quien estábamos trabajando.

En esta misma dinámica realizamos una improvisación en la que exploramos las intenciones interpretativas de cada persona en la escena que llamamos “la oficina”. Cada uno busco una tensión corporal propia del rol. Freddy Mendoza quien es el personaje principal era el foco de miradas de todos, él debía recibir miradas de fastidio, de odio, pues la intención en la obra es que todos creamos que gracias a él, Camila Galindo, quien es la jefe de la oficina, nos pone a trabajar de una manera tediosa. Camila por el contrario debía recibir miradas de pleitesía y rendición a sus órdenes.

Es la primera vez, después de casi tres meses de trabajo que realizamos un ejercicio de improvisación y exploración de este tipo, allí pudimos encontrar elementos y sensaciones que guardaríamos para el desarrollo posterior de la escena de la oficina.

La intención se la inyectamos a la estructura por lo que ésta cambió, el movimiento se transforma cuando la intención es clara. Sin embargo. Para el director sigue siendo primordial las cuentas y su relación exacta con la música.

Entrevista con Oscar Rojas Gonzalez (Egresado de Arte Danzario):

¿Cuál es la relación del entrenamiento corporal con la creación?

Oscar: Siento que es importante entrenar desde varios lados, desde el lado corporal para que se superen los límites del propio cuerpo y que en la creación puedas ir más allá de lo que conoces o tienes. También un entrenamiento grupal, con ejercicios de concentración, puede ayudar a que el equipo se logre conectar, que se establezcan unas dinámicas en las que todos se entiendan y se logren generar conversaciones no lingüísticas. El entrenamiento para la creación aporta una atmósfera de superación de límites y de reconocimiento propio y grupal.

¿Cómo definiría la creación en Danza?

Oscar: Antes de estudiar danza, y después en procesos creativos, sigo pensando que la danza es muy abstracta, que las técnicas condicionan, te ayudan a entender un lenguaje, unas cosas en tu cuerpo, pero si uno baila netamente desde la técnica está condicionado a algo que es abstracto. Para mí la creación está ligada a un proceso de reconocimiento de las necesidades comunicativas que uno tiene, que el grupo o el director tiene. Reconocer qué quieres transmitir, qué le quieres decir a un público. Yo siempre parto desde mi interés por comunicar algo, me interesa de una forma u otra narrar algo, no necesariamente de una forma aristotélica, puede ser sensitiva, pero este elemento de identificar qué quiero comunicar es lo

que para mí condiciona la creación, de qué lugares quiero partir. Si tú como intérprete no logras entender qué es lo que estás viviendo jamás lo vas a poder transmitir.

He dejado un poco el aspecto corporal y la construcción de una coreografía en un segundo plano. Parto primero de que como grupo se entienda un universo dramático, comunicativo, la creación parte de allí.

¿Cómo ve el proceso creativo de Fase REM y cómo llega usted a aportar al mismo?

Oscar: Es un reto llegar a estas alturas del partido a poder aportar algo al proceso, por lo que te decía antes, yo empiezo por otro lado. Entonces aquí ya todas las coreografías están construidas, y son de experticia, de virtuosismo, los cuerpos son entrenados en técnicas contemporáneas, entonces hay una construcción coreográfica muy interesante, en ese sentido yo veía la idea de Anyelo muy pobre, porque no se notaba a ciencia cierta lo que quería transmitir, lo que yo podía llegar ayudar era a hilar algunas cosas que aunque parezcan pequeñas le dan un potencial al montaje. Es un reto transformar o darle otra visión a las coreografías, porque si uno habla de intención esta tiene su propio ritmo, su propia forma, sus propios condicionamientos, que al entrarle a una coreografía estructurada pues va a empezar a cambiar la coreografía por sí sola.

Es interesante encontrar otras estrategias para inyectar aspectos interpretativos desde las construcciones coreográficas.

SALA:

contraste y neutralidad

(En un sofá en la mitad del escenario en la parte de atrás estará el principal mirando televisión con su pareja al lado de él, los dos realizan un dueto. Luego él comienza a quedarse dormido, cuando esto sucede el personaje en el sueño se levanta a coger un informe que tiene

que entregar y cuando vuelve al sofá se encuentra con un personaje extraño. Desde esta extrañeza se comienza un juego coreográfico, cuando termina con una persona regresa a sentarse encuentra a otro personaje y así sucesivamente, mientras esto sucede los cuerpos que quedan en la parte delantera del escenario comienzan a organizar una estructura horizontal hasta que alguien se sube a la punta de la estructura y salta sobre el personaje principal. En este momento el personaje se despierta asustado.)

Para la composición de esta escena estuvo siempre presente un sillón café oscuro que estaría durante toda esta parte de la obra, pues es en este en donde el personaje principal se queda dormido y en donde sueña todo lo que transcurrirá luego. El primer dueto lo realiza Freddy Mendoza y Darling Ramírez, la creación de este dueto se dio en horarios en donde solo trabajaron ellos dos con el director. Luego, cuando todos lo vimos, se realizaron comentarios sobre el contraste que este dueto tenía con el resto de la obra, pues el movimiento era bastante lineal y de pulsadas propias de un lenguaje distinto al que veníamos manejando los demás.

Para esta escena se usó como recurso la repetición, existe un material de dueto que se repite durante toda esta parte.

SALA CON SILLAS:

El bailarín contemporáneo, la mirada vacía

(Repetimos el sueño pero el personaje principal comienza a ser consciente de lo que está sucediendo y sabe lo que va a suceder después de que se arme la estructura horizontal de cuerpos, este recibe a la chica que se lanza y el resto de personajes se organiza por parejas en el espacio, todos realizan la secuencia de dueto en unísono. Luego de esto comienza a sonar el celular de él, mientras su pareja lo busca coge el control del tv y para la película que estaba viendo, cuando ella hace el gesto en la vida real también lo hace en el sueño y detiene la

escena, solo el soñador se puede mover de nuevo. Ella contesta la llamada y es la jefe quien le insiste que se lo pase pero ella le dice que él está durmiendo que necesita descansar, esta le dice que le ponga el celular en altavoz para que él escuche lo que ella tiene que decir, es en este momento cuando en la escena solo queda una luz que la sigue a ella mientras el resto de bailarines desaparece, mientras ella le habla él comienza a estresarse de nuevo por su condición laboral.)

18 marzo 2018:

La segunda parte de la sala se repetía de la misma forma que antes. Pero en este ensayo encontramos que sería más interesante ubicar las sillas que se usan en la oficina por todo el espacio y que cuando se encendiera la luz ya estuviéramos todos ubicados en estas. De allí surgiría la repetición, con esto la escena tomaría un mayor dinamismo. Nuestra intención como intérpretes en toda esta parte de la sala es la de ser entes, estamos vacíos, el foco sigue siendo Freddy, pero aquí no lo miramos

CALLE:

Espacio, ritmo y riesgo

(Termina la jefe de hablar con él y comienza a entrar la gente desde los costados caminando con mucha prisa, nuestro personaje se encontrará en la mitad de todo lo que está sucediendo, sin darse cuenta se comienza a ver involucrado en este juego coreográfico que directamente va contra él, todo esto sucede producto del ataque que la jefe le propició en la llamada, comienza a ser sutil pero de a poco se va volviendo más hostil y fuerte, este cada vez se va quedando con menos posibilidades de escapar de allí hasta que llega un momento donde sale un personaje con rociadores y moja su cara, esto sucede justo en el momento en el que su esposa en la vida real sin querer le estornuda a él en la cara él, en este momento ella toma un

vaso con agua y se le riega un poco en la cara de él, cuando esto sucede en el sueño le tiran un balde de agua y se termina la escena quedando él solo en la escena)

La calle es la escena que más me gusta corporalmente, es dinámica, tiene riesgo y es rítmica. Allí se consolidó el trabajo realizado en duetos. Para esta escena trabajamos unos recorridos en el espacio lineales que traen consigo unos encuentros de duetos.

24 de febrero de 2018:

Sábado, tuvimos una muestra de la primera parte de la obra en un evento de promoción de un candidato a la alcaldía de Soacha. Cuando llegamos al lugar, este era un espacio público con gran cantidad de gente. Nos resultaba extraño bailar en este lugar, pues creíamos que a la gente no le gustaría este tipo de muestra de danza, lo que estaban presentando en ese momento eran puestas de danza urbana y no sabíamos que pertinencia tenía una muestra de un proceso de danza contemporánea en este evento. Nos alistamos para presentarnos; Angela Ortega, quien es la persona encargada del diseño de vestuario nos entregó unas trusas grises que serían las que llevaríamos puestas durante toda la obra debajo de todo el vestuario. Subimos al escenario pasadas las seis de la tarde, para nosotros esta muestra fue de gran importancia, pues fue la primera vez que pasamos las escenas de la oficina y de la calle de una forma real y consciente. allí nos dimos cuenta de todas las falencias interpretativas y físicas de lo que llevábamos de la obra. Cuando bailamos frente a un ojo externo es cuando nos damos cuenta hasta donde estamos llegando, las intenciones y los movimientos dejan de ser medidos y en cierta forma marcados, y esto fue efectivamente lo que nos dimos cuenta que estaba pasando en los ensayos. Después de este día aterrizamos en la realidad de lo que significa realizar un montaje de grado, la responsabilidad y consciencia con la que debe asumirse el mismo. Bajamos del escenario con una sensación de que algo no estaba yendo

bien, nos sentíamos incompletos, un poco desanimados por el resultado que había quedado de esta muestra, pero también con la motivación de trabajar y construir un producto mucho mejor.

TRAPEROS:

Punto de quiebre, juego e improvisación

(En esta escena entran cuatro conserjes barriendo y trapeando el reguero producido por el balde de agua que mojó al personaje principal. Comienzan un juego coreográfico con los elementos de aseo, pero habrá un momento en el que estos personajes le cambian el sentido a los elementos y comienzan a resignificarlos, volviendo la calle una especie de manicomio.)

Esta escena se planteó desde un juego corporal usando traperos como excusa para limpiar el escenario del agua que se riega en la escena anterior (calle). La creación se realizó únicamente con el uso del elemento y el espacio, éramos cinco, simulábamos ser los aseadores de la oficina. Para esta construcción fue la primera vez que el director nos pidió que “interpretáramos”, nos puso a jugar, a improvisar, en relación a este rol de aseadores de oficina, obligados a trabajar, pero también con el ánimo de molestar a nuestros compañeros de trabajo. La coreografía estaba entonces basada en el uso del elemento del traperero como recurso creativo. La música de estilo Jazz daba una atmósfera distinta a todas las demás escenas, nosotros actuábamos y jugábamos como si estuviéramos en un musical, y es que esa era la intención de la escena de los traperos, crear un “punto de quiebre” en la obra, un “respiro”. Me agradaba el hecho de poder improvisar para la creación, el poder encontrar por mi propia cuenta materiales, y no porque el director me los diera todos.

Un día llegue a ensayo tarde y la intención de la escena había dado un giro de 360 grados, ahora solo bailarían los cuatro chicos, la misma coreografía, pero jugando a ser divas; En

efecto, con la canción de *candyman* de Christina Aguilera como recurso, los chicos comenzaron a improvisar y a encontrar movimientos en relación a la feminidad, a la vanidad y al exponer sus cuerpos.

Entrevista con el director de la obra Anyelo Clavijo

¿De dónde surge la idea de realizar una escena con traperos?

Anyelo: “La idea de los traperos surge de una obra llamada “*Stomp Live*” en la que hacen música con escobas en una escena, de ahí quise tomar esa imagen que me quedó de ellos y desarrollarla en la obra, en un principio quería que estuvieran no sólo traperos sino también escobas y cosas de aseo, pero con el pasar del tiempo me di cuenta que los traperos me podían servir más por la cuestión del reguero de agua que se da anteriormente.”

¿Con qué intención nace esta escena?

Anyelo: Justamente en la obra de *Stomp* esta escena es muy jocosa , muy divertida, lo que yo quería era romper con la densidad que se lleva en la obra en este punto, quería que la gente tuviera un respiro con esta escena, que fuera un poco burlona y divertida.

¿Porque el cambio de intención en la interpretación de la escena?

Anyelo: Al comienzo de todo yo intentaba hacer cosas de percusión, relacionado con cosas de tap. Pero eso no me ayudaba a cortar con la línea que llevaba la obra, lo que generaba era una caída en las intenciones. Entonces, Alejandro Mesa, me ayudo a pensar en algo para que la escena fuera más contradictoria, que tuviera más contraste para la obra y para los intérpretes también, pues para los chicos de esta escena resultaría bastante complejo este trabajo interpretativo .

Más adelante en el proceso, se encontró un bache de conexión de esta escena con las demás, entonces, uno de los chicos propuso que se involucrara una burla a la jefa de la oficina (Camila Galindo), y a partir de allí es el sentido y por qué ellos bailan de esa manera, inclusive el hecho de que sean divas no es algo que yo busque, sino que me sirve como excusa para que ellos busquen otras cosas interpretativas y para hacer una sátira hacia la jefa de la oficina.

18 de Marzo de 2018:

Hacia el final del ensayo se tomó la escena de los traperos para revisar las intenciones que se querían de parte de los cuatro hombres, esto con apoyo de Oscar Rojas y Alejandro Mesa, Alejandro les orientó en cómo modelar en una pasarela, los gestos de altivez, de vanidad, de sobrades, caminar en tacones imaginarios, sacar el pecho, mover el pelo, coquetear con el público, entre otros. Todos nos reíamos por ver a los cuatro hombres heterosexuales del grupo actuando como mujeres. Al mismo tiempo me preguntaba por qué estos gestos que ellos realizaban eran normalmente relacionados con la mujer, la feminidad vista como algo meramente sexual, motivo de admiración y pleitesía. Porque la forma del director de poner a prueba la capacidad interpretativa de los cuatro hombres era ponerlos a actuar como divas?. Es necesario un punto de quiebre en una obra para que no se caiga?. Es tanta la preocupación del director de que el público no se aburra, de que entienda un mensaje en su totalidad, de producirle una sensación jocosa con algo que socialmente es tomado como burla, añadiendo que el espectador pueda conocer la naturaleza heterosexual de los intérpretes y esto le cause una reacción mayor?. Es necesario crear escenas como excusa para conectar, para dar gusto al espectador y conseguir su atención?.

MANICOMIO:

Estereotipo y desahogo. Locura y supuesta cordura

(Se estará saltando entre la calle y el manicomio, se termina de desarrollar el juego coreográfico, luego de esto entraran personas arrastrándose, nuestro personaje entra con ellas entrando en este estado de locura, angustia y desesperación.)

El director nos pidió que buscáramos una enfermedad esquizofrénica y que en relación a la misma construyéramos una pequeña frase de movimiento. El primer acercamiento al manicomio no tenía ninguna estructura ni planimetría en el espacio, todos ingresábamos en el estado que surgía de cada enfermedad, de allí surgieron sonidos, acciones, silencios e impulsos propios de cada una de ellas; Los que hacíamos la escena de los traperos no estábamos en el manicomio, luego, cuando ya no estaba en traperos tuve que ingresar a esta escena y encontrar de un día para otro alguna excusa para interpretar un desorden mental.

Era el primer día de mi exploración tuve que mostrar a todos las acciones físicas que había encontrado. Decidí pasar al frente y mirar que surgía, pues definitivamente no había realizado una indagación previa y no entendía por qué debía encontrar dicho estado en un periodo tan corto de tiempo, la razón de ser de estos “personajes” en la obra, el cómo pretendía el director que entráramos al mundo de una persona esquizofrénica de un momento a otro en cuestiones de segundos, ya, entrar, teniendo en cuenta que no somos actores. Aun después de pensar en todo esto decidí hacer lo que todos mis compañeros hacían, pues ellos encontraban de un momento a otro gritos, lágrimas, risas, los cuales me parecían en ese momento los gestos más predecibles si observáramos la representación de un loco, pero que en últimas, terminé haciendo como todos. Este primer día que pase al frente me surgió en el momento una sensación de timidez, de querer aprobación, de inseguridad, de contención, pero al mismo tiempo experimentaba una sensación de diversión por verme en ese lugar, queriendo,

necesitando representar a una persona loca, preguntándome por el tiempo real que requeriría realizar un estudio de dicha magnitud. Así surgió entonces un personaje que se mostraba coqueto, solapado, tímido pero al mismo tiempo provocador, necesitado de aprobación, de amor. Era una loca pícara, necesitada de afecto masculino, contrastada por otros locos del manicomio que gritaban, lloraban y se lamentaban.

Una semana después el director me dijo que buscara otra cosa, algo totalmente opuesto a lo que estaba haciendo. allí quedé de nuevo sin saber qué hacer. Seguramente está loca no se veía tan loca al lado de los demás, porque no lloraba, ni gritaba, no se mordía, no corría con los brazos arriba, acciones que supongo son propias y reconocibles de una persona con desórdenes mentales. Bueno, si es que existe diferencia entre los locos y nosotros: “los supuestos cuerdos”.

4 de Marzo de 2018:

Era el siguiente ensayo de domingo después de que el director me pidiera cambiar mi personaje y no tenía ni idea de que enfermedad trabajar, tuve suerte de que Oscar Rojas fuera al ensayo, tuve suerte de que el director no me presionara, y sobre todo , tuve suerte de sentirme muy deprimida ese día. El momento del manicomio llegó y mientras más pensaba en que hacer menos me concentraba en ello. Mentalmente me encontraba en otro lugar, me sentía tan sola, rodeada de muchas personas ignorantes de mi tristeza, Nicole, la fuerte, la que no se cansa, la que no necesita de nadie. Yo misma me reforzaba estos pensamientos a diario. que tan frágil se vuelve la coraza cuando reconoce que no es de piedra. Fue entonces, cuando entrando al manicomio encontré el desahogo de mis lágrimas, el desgarrar de mi soledad, el cuerpo frágil y desnudo ante los demás que nunca me gusto mostrar , y que después terminó siendo justo lo que el director estaba buscando.

En esta escena, después de las acciones individuales de cada uno, todos confluimos en la ejecución de una misma frase, a la cual se le invirtió mucho tiempo de la limpieza en su ejecución, y que ahora debía ser desarrollada con la línea de interpretación de cada personaje. Al finalizar este ensayo Oscar nos dio sus apreciaciones, nos dijo que le había parecido acertada la forma en la que yo había desarrollado el personaje pues se había mantenido incluso en la ejecución de la frase. Me sorprendí, pero luego pensé: “por lo menos algo bueno salió de todo esto”.

ULTIMA ESCENA:

(Entrará en el video la hija de nuestro personaje, ella comienza a consentir a su padre y comienza a hablarle, él en el sueño: Diciéndole que él quiere ser como él cuando crezca, que es su héroe etc.... Esto en la escena hace que el comience a llenarse de valor para afrontar en el sueño lo que viene.)

30 de abril de 2018

La escena incógnita, la pieza faltante del rompecabezas de la obra. Todos especulábamos al respecto, solo sabíamos que en esta escena volverían a estar presentes las mesas de la escena de la oficina y que sería algo muy coreográfico. El día de creación de esta escena no estuve presente, y al siguiente ensayo tuve la noticia de que ya no bailarían en ella, en un primer momento creí que iba a ser momentáneo, que el director solo quería “darme una lección” por no haber estado este día pero que al considerarlo mejor me permitiría estar en la escena, me parecía extraño haber estado durante toda la obra y que de un momento a otro no volviera a salir, sin ningún motivo, en una escena en donde se encontraban todos los intérpretes. Le expuse todos los motivos al director y las razones para poder estar en la escena, él me dijo que ya no era posible porque había cuadrado la parte coreográfica para que un momento

existiera una relación de pareja y que si entraba se dañaría esta parte. Le propuse soluciones para esto, Maicol también intervino y le expreso que no estaba de acuerdo en que no estuviera , pero aún después de todo esto el director se mantuvo en su posición y no me permitió estar allí. Fue un momento muy difícil e incómodo para mí, en ese momento me lo tome personal y no estaba de acuerdo con su decisión, pues antes había tenido una conversación con el director en donde le contaba aspectos privados de mi vida por los cuales no había podido estar en ese ensayo, el me expreso su desacuerdo con mi actuar de los últimos meses y en ese momento lo tome a bien pues hemos mantenido una relación de amistad durante toda la carrera en la universidad, pero luego, cuando tomo esa determinación y me dijo que debía asumir las consecuencias de mis actos fue inevitable para mi pensar que el director no había separado el ámbito personal y de amistad del ámbito profesional y artístico.

Esta escena se desarrollaba justo después de un dueto ejecutado por el personaje principal (Freddy) y la jefe (Camila), en el que Freddy con toda la carga traída desde el manicomio desenmascaraba a Camila y se libraba de la presión que ella ejercía sobre él. Seguido de esto todos los demás intérpretes ingresaban al espacio las mesas y las sillas usadas anteriormente en la oficina para desarrollar variaciones de movimiento con estos objetos y luego formar en el centro del escenario una pila de mesas y de sillas , en donde alrededor de esta corrían en círculo y desarrollaban una partitura de movimiento avanzando en esta circunferencia y repitiéndola varias veces quitándose las camisas de oficina y arrojándolas a la pila del centro. Cuando esta coreografía finalizaba se proyectaba el último video de la obra en el que los papeles se invertían y se mostraba como era ahora Camila (la jefe) la que tenía una carga laboral tan fuerte que le afectaba profundamente su vida.



Fotografía: Jose Beltran, Teatro La factoría, 2018.

3. Etapa final del montaje:

Limpieza y encuentro de intérpretes

27 de marzo de 2018:

Interacción e interés del intérprete con la obra

Martes de semana santa. Hoy realizamos el calentamiento con Leonardo Luque. Él lo enfoco a lo que denominamos “masa” en la escena de la sala, en donde todos estamos en contacto con una dinámica de movimiento densa y nos convertimos en una especie de masa. Luego pasamos la escena de la oficina y limpiamos movimientos unísonos. Es la primera vez que al director no le importa que nos salgamos de los conteos y de la música. Aún no se encuentra la forma de terminar esta escena y generar el conector para la próxima. Por otro lado, yo sigo

encontrando intenciones para esta primera escena, la sensación de cansancio, de fastidio, de estrés laboral y de lo que surge de las relaciones con mis compañeros de trabajo, con Camila “mi jefe” y con Freddy, el compañero al que todos debemos odiar y renegar. Luego se pasó la escena de la sala, y al contrario que en la anterior, no encontraba ningún recurso interpretativo a desarrollar, el director corrige mi expresión y me dice “relaja el rostro” lo cual se me vuelve una tarea sorprendentemente difícil. Posteriormente pienso en dejar un rostro neutro, casi invisible, sin intención. Decido entonces que en esa escena no soy nadie, un ente, y así lo desarrollé. Es este el rostro “contemporáneo” que se ve frecuentemente en los escenarios? , Porque la necesidad de neutralizar y contener el gesto en danza?.

Por primera vez realizamos un pason de todo el material de la obra, sin interrupciones, sin comentarios, sin correcciones. Este pason duró 43 minutos, incluyendo las escenas de la oficina, sala, calle traperos y manicomio. Con las transiciones un poco confusas y con el ritmo un poco acelerado lo hicimos y reflexionamos lo siguiente:

- El ritmo de la obra es difícil en cuanto a resistencia física para los bailarines.
- No hay claridad en las transiciones. se encuentran baches y no hay enlaces en la escenas.
- El director dice que hay un dinamismo positivo en la obra gracias a que todas las escenas tienen un tinte distinto.

Entrevista a Maicol Sánchez (Intérprete creador de la obra Fase REM)

¿Cuál ha sido la metodología de creación del montaje?

Maicol: Anyelo ya venía con una idea muy clara de lo que quería, tenía las imágenes, la propuesta sonora, los tiempos, en general todo claro. Lo que nos propone es entrar en esa dinámica de movimiento coreografiado, a pulir frases, a coger ritmos y a coger todo con la

música. A veces nosotros como intérpretes intervenimos un poco en esta propuesta, desde lo que uno ve que puede aportar.

¿Cómo ha sido el entrenamiento de la obra y qué relación tiene con la creación?

Maicol: Al comienzo el entrenamiento era un poco más enfocado a lo coreográfico porque muchas de las frases que aparecen en la pieza hacían parte del mismo entrenamiento, entonces no las aprendíamos de una vez. Sí me parece que hace falta concretar un entrenamiento más exacto hacia lo que se va a trabajar, más porque la pieza tiene cierta profundidad en lo escénico, es decir, se está contando algo, tiene una narrativa, pero eso no lo entrenamos, ahí encuentro esa parte dislocada. Si, nos entrenamos para no lesionarnos, pero también desde el entrenamiento se podría encontrar un sentido más profundo de la pieza, eso debería estar ligado, desde la interpretación, la intención, la imagen, lo coreográfico, pero siento que no lo hemos desarrollado así. Cada quien llega, calienta, a veces se propone gente que dirija ese calentamiento, pero se queda allí, en un calentamiento, no en un entrenamiento.

¿Piensa que el director busca un tipo de cuerpo?

Maicol: La obra si tiene una narrativa, que es contar lo que sucede en el subconsciente de un personaje que está frustrado en su trabajo, es lo que he entendido, y esa frustración se desarrolla en sus sueños. Entonces sí se propone un cuerpo, pero este no ha sido apropiado por nosotros, precisamente porque no se ha entrado a estudiar a profundidad el sentido de la pieza y de esa narrativa. Está muy puesto, está muy pensado desde la superficie, que movimientos se verían bien para tal cuadro, pero como tal un estado de cuerpo no se ha logrado, por ejemplo probando desde la improvisación.

Hay un cuerpo de bailarín, que soluciona un fraseo, un mecanismo, un salto, un giro, pero no hay una profundidad de un estado de cuerpo que pudiera estar ligado a la narrativa de la obra.

Me parece importante pensar eso, pero también es un problema de acompañamiento, de un ojo externo más especializado que pueda apoyar al director. También de una mayor proposición de parte de los intérpretes, pues estamos pegados a lo que diga el director.

¿Como ve los procesos creativos actuales en Arte Danzario?

Maicol: Somos muy obedientes, ese es el problema, nos quedamos con lo que nos brinda una clase. En un clase técnica solo se adquieren herramientas para, pero uno no puede pretender crear desde eso. Mucha gente en danza se centra en crear desde frases de clase, y ya eso es crear, entonces ahí no hay una investigación real, si, puedo apropiar un sistema de movimiento pero que hago con eso, que carnecita le meto a eso, y no quedarme ahí en la superficie. Uno tiene que jugársela desde la exploración, salir de ese lugar estable de la formalidad técnica.

La creación es una cuestión de referentes, sea literaria, plástica, teatral. Pero uno tiene que tener un bagaje en referentes creativos para detonar la imaginación, no solo desde el movimiento, porque en el movimiento hay muchas cosas que ya están dadas, pero que hago con todo eso. Teniendo igual una rigurosidad. Porque como ahora todo es arte.

20 de Abril de 2018:

El despertar del intérprete creador

Los nervios afloran, estamos a dos semanas del estreno de la obra y la tensión es innegable, en los últimos ensayos los intérpretes han despertado y han expuesto sus verdaderas impresiones de lo que para ellos ha significado el proceso de creación de la obra, así como sus impresiones personales de lo que ven y lo que sienten dentro del mismo. En este punto todos comienzan a preocuparse y a intentar reformular cosas con las que no se sienten cómodos en escena, aspectos de la obra que no les cuadran, y que en realidad nunca les

cuadraron pero que en este punto, gracias a la ansiedad, al estrés y al saber que van a tener un público que los verá en escena salen a flote de formas que muchas veces no son positivas para el buen desarrollo de los ensayos, y más en este momento, en donde el tiempo nos tiene contra la pared.

El director nos dice que vamos a empezar de una vez realizando un pason de toda la obra, así que hacemos un calentamiento breve y comenzamos el pason, para la escena de la oficina ya hemos encontrado muchos elementos de intención, ya tenemos las mesas que serán las fijas de la obra, son más pesadas y rústicas que las de plástico que veníamos usando, por lo que el ensayo pasado tuvimos que hacer muchos cambios, y en este pason aún estábamos inseguros con muchas cosas de la escena y no salió como esperábamos. Las siguientes escenas sucedieron con normalidad, ya se empieza a encontrar un ritmo de la obra y una línea interpretativa para nosotros, sin embargo, al terminar este primer pason sucedió algo que debió pasar hace varias semanas, pero que solo ahora, por la premura del estreno se dio. Algunos de los intérpretes le dijeron al director muchas cosas que pensaban no estaban bien para la obra, entre ellas, el hecho de que el personaje principal: Freddy Mendoza, fuera el foco de atención en todas las escenas, pues este recurso agota tanto a los intérpretes como al espectador. Además, que esto no tenía sentido en muchas partes de la obra, resultaba forzoso y por lo mismo tampoco permitía la interacción con otros intérpretes en otros momentos que lo ameritaban.

Se expuso la necesidad de que el director nos soltara y nos dejara proponer dentro de la escena, poder solucionar dentro del rol que se tiene en cada momento, y no sentir que tenemos que seguir un guion rígido y sin posibilidad de cambio. Añadiendo a esto que él tenía la costumbre de interrumpirnos constantemente durante los pasones, lo cual no dejaba crear un ritmo constante de la obra.

La confrontación del intérprete con el director es necesaria, no hablo de una confrontación con ánimo de destruir, demeritar o desvalorizar el trabajo de uno u otro, hablo por el contrario de una confrontación para construir , para exponer una posición, una opinión, una idea que pueda reforzar el acto de creación, un intérprete creador cuestiona, no se conforma con lo que ya está, está atento a lo que sucede en la escena y así mismo cambia, propone, indaga y colabora desde ese lugar, la confrontación es necesaria porque sin ella somos entes, somos cuerpos obedientes, preparados, condicionados, pero sin posición crítica para aportar a la obra, a la creación. El director necesita personas que le ayuden a construir una propuesta escénica desde el cuestionamiento.



Fotografía: Jose Beltran, Teatro La Factoría, 2018

Análisis de Resultados

Delimitación Semántica:

Se tratarán algunos conceptos encontrados, señalados y expuestos durante el proceso del montaje de la obra “Fase REM”, desde perspectivas encontradas en referentes del campo de la danza y del arte, con un posterior análisis sobre la relación de estos con las preguntas y reflexiones encontradas en la bitácora del proceso de la obra.

Creación:

¿Qué significa tener una idea?. Tal como lo propone el filósofo Gilles Deleuze en la conferencia realizada en la escuela superior de oficios de arte y sonido en 1987: “el acto de creación es un acontecimiento raro, es como una fiesta, no es corriente, no es algo general, no está consagrado. Una idea es un potencial ya comprometido en un modo de expresión.”

En este caso, hablamos del lenguaje escénico como modo de expresión, la danza, en su campo tiene su propio material de estudio, son los bailarines, los artistas escénicos los que deben reflexionar sobre la misma, desde allí parte entonces la creación, desde una necesidad dentro del campo escénico. Es en nombre de mi creación que tengo que decirle algo a alguien, partiendo de una idea, algo sencillo, no se trata si esta es falsa o verdadera, grande o pequeña, se trata de que sea importante para el creador, llamativa, hermosa.

Como lo dice Adela Donadio: “Las búsquedas artísticas tienen raíces, fuentes, motivaciones, inspiraciones que cambian de creación a creación. Cada creación tiene un manifiesto conceptual y artístico sobre el que está fundamentado”.

¿Cuál fue la necesidad creativa en la obra Fase REM?, las búsquedas artísticas en este proceso artístico fueron en un principio confusas para todos los que hicimos parte del mismo. No fue una creación colectiva desde un comienzo, en el sentido en el que la obra ya estaba

pensada de principio a fin, los intérpretes llegamos a completar un rompecabezas con las fichas ya diseñadas y por lo mismo no se generó una apropiación de la pieza en su totalidad, diferente es cuando el universo creativo se genera desde todos los que componen el proceso artístico, un universo en donde se pueda buscar, probar, plantear preguntas, escoger, decidir, repetir. En este caso todo estaba planeado, la certeza de que algo iba a ser de una forma, con unas cualidades específicas hizo que la incertidumbre del proceso creativo no existiera. El hecho escénico es más complejo que eso, la creación requiere un espacio y tiempo determinados, pero no se sabe con certeza si lograra llegar al punto donde se quiere llevar, como lo dice Juliana Reyes en el texto *en el corazón de la creación*: “el espectador es la respuesta a la creación, es quien vive y completa la obra desde el otro lado”.

Entrenamiento:

El concepto de entrenamiento podría plantearse desde múltiples referentes, dependiendo el contexto se podría tomar desde distintos puntos de partida. En este caso tomare a la compañía de danza contemporánea Cortocinesis: “Conformada en el 2003 bajo la dirección de Vladimir Ilich Rodríguez en complicidad con Angela Bello y Olga Lucía Cruz, con el interés específico de descubrir y desarrollar una propuesta coreográfica y estilística de danza contemporánea, fundamentada en el conocimiento de sus integrantes y bajo la firme intención de explorar campos de la creación y la interpretación escénica, digeribles tanto para el ejecutante como para el espectador. Con esta misma inquietud y a lo largo de los años, se han unido a la compañía importantes artistas como Edwin Vargas y Yovanny Martínez que han mantenido este proceso dancístico.

Durante estos años la compañía ha desarrollado un sistema de entrenamiento diseñado al interior del grupo, denominado "Piso Móvil", adicionando un componente pedagógico a la labor artística, a hoy este sistema es usado en diferentes espacios de formación en danza dentro y fuera del país, el entrenamiento que va de la mano con la investigación coreográfica

permanente, ha dado como resultado una variada lista de creaciones”. Tomado de la página oficial de Cortocinesis danza contemporánea.

La pregunta sobre la existencia de una relación entre el entrenamiento y la creación en danza es el postulado inicial de este informe y una constante dentro de las reflexiones encontradas en el diario de creación. La compañía Cortocinesis se ha enfocado en esta relación como metodología fundamental en su trabajo investigativo. Realicé una entrevista no directiva con uno de los integrantes de la compañía Cortocinesis: Edwin Vargas, en donde se profundizó más sobre el entrenamiento enfocado a la creación: “En Cortocinesis se trabaja el entrenamiento para la elaboración de un cuerpo, una preparación de un cuerpo que hable, que diga desde su fisicalidad. Más allá de tener un tema dramático se trabaja alrededor de ideas generales, laboratorios de improvisación en relación a esa construcción de cuerpo, ese cuerpo elaborado como puede entrar a intervenir el tema general , luego se realiza una fase de construcción coreográfica o de escritura. No se tiene una metodología para la creación, siempre es diferente.”

Este es un ejemplo de como el entrenamiento está enfocado directamente con la creación, no son dos cosas desligadas, pues se entiende que desde la preparación se encuentran las rutas para llegar a un cuerpo que sea capaz de proponer en el acto creativo. En este sentido, se observa que en el proceso de Fase REM el entrenamiento no estuvo direccionado en esta dirección, pues existía la preocupación por llegar al momento de creación y de ensamblaje coreográfico rápidamente. El entrenamiento colectivo sucedió mucho tiempo después de iniciado el proceso y con una gran intermitencia, por lo que la construcción del cuerpo de la obra estuvo dudosa y en ocasiones inexistente.

Intérprete:

La modalidad de este informe se titula “Interpretación- creación”, y el énfasis escogido por mí en arte danzario es el de interpretación en danza contemporánea por lo que se entiende de antemano que el concepto de interprete es algo conocido y entendido desde el quehacer de la profesión. Sin embargo, es un concepto que es varias veces cuestionado y problematizado en el diario de creación de la obra Fase REM. Como lo dice Claudia Vicuña en el texto Sinóptico de una danza: “Ser interprete es tratar de sentirse uno con la naturaleza, es preguntarse a diario ¿Cuál es la naturaleza del movimiento? Es ver la propia practica como una lucha constante contra lo impermanente de lo permanente. Es la necesidad de ser otra y varias realidades al mismo tiempo, y luego, al terminar, ser la misma, pero diferente, que se perdió en la perdida... que encontré en el hallazgo.”

En el proceso creativo de Fase REM me cuestione y me conflictué constantemente sobre mi rol como interprete creadora, en un comienzo sentía que la pieza estaba siendo impuesta, escrita, dictada por el director, mi papel era el de reproducir una idea, generar coreografías en relación a un espacio y una temporalidad. Con el pasar del tiempo, como se mencionó en el diario de creación, mis compañeros comenzaron a despertar ese rol propositivo y reflexivo propio del intérprete, lo cual a mi juicio sucedió en un momento un poco tardío y por esto mismo de formas no muy positivas para la convivencia dentro del proceso. El intérprete debe ser libre de realizar sus propias búsquedas, el director debe entonces permitirle jugar, explorar, encontrar desde su propia naturaleza creativa. El intérprete entonces se cuestiona, está en constante ir y venir dentro de la práctica. No se queda con supuestos, ni con lo que el director o el entorno creativo le otorgan, el intérprete propone desde sus búsquedas personales, se encuentra en el momento presente del juego escénico y allí es capaz de cambiar, despojarse y volverse a encontrar.

Evaluación y cumplimiento de los objetivos

En este punto del informe expondré la última etapa del proceso en donde se llevó a cabo la presentación del producto artístico “Fase REM” dividido en dos momentos importantes: la primera muestra cerrada de la obra y el estreno abierto al público. Aquí se encontraran registros de opiniones, reflexiones y conclusiones subjetivas realizadas por personas que no hicieron parte del proceso pero que aportan desde su experiencia artística y profesional, por personas que hicieron parte de la obra desde su posición interna del proceso y finalmente por la visión propia de esta última etapa .

1 de Mayo de 2018

Muestra cerrada - El primer y único encuentro

La primera muestra formal de la obra tuvo lugar en el teatro La factoría, lugar de estreno de la misma. Este día realizamos la obra en su totalidad con vestuario y escenografía completa. Tuvimos como público a Julian Garcés, Juanita Barrera, Emerson Vergel y otras personas del equipo que ya habían visto partes de la obra anteriormente. En este momento reflexiono sobre la falta de acompañamiento que tuvo el proceso desde el comienzo, nos encontramos a días del estreno de la obra y es la primera vez que vienen personas a observar y a generar una retroalimentación a la pieza, siendo este un proceso académico es innegable el abandono del mismo, en su totalidad un trabajo autónomo, en su totalidad un trabajo sin guía por parte de alguien con experiencia y/o conocimiento pertinente para la creación y desarrollo de un trabajo artístico como este. Se podría pensar entonces, que los procesos creativos de obra del proyecto curricular no se les da la importancia pertinente para lo que significa una carrera artística profesional, el cómo se está viendo el aspecto creativo dentro del programa

académico es algo que me he cuestionado durante este proceso, si no existe un entrenamiento para la creación, y si no existe un acompañamiento en los procesos creativos finales , como se espera calidad en los mismos? .

Esta muestra con público fue muy próxima a la fecha de estreno de la obra, por lo que la mayoría de apreciaciones de carácter dramático y de estructura de la pieza que pudieron ser cambios positivos para la misma tuvieron que ser aplazadas y no experimentadas por la misma premura de tiempo para la muestra final. Sin embargo, algunas apreciaciones orientadas al campo interpretativo y de ejecución de la obra si fueron tomadas en cuenta y en mi opinión de gran pertinencia y ayuda para todo el equipo .

A continuación expondré apartados de una grabación realizada en el momento de la retroalimentación por parte de las tres personas antes mencionadas en relación a lo que ellos observaron de la pieza.

Juanita Barrera: Hay una obra que esta súper clara, a nivel coreográfico también es compleja, me gusta verla. A nivel dramático está clara, ya en este momento tienen dos ensayos, en este punto hay que volver al inicio, es decir, a reconocer intenciones que surgieron para hacer algo dentro de la obra. La estructura está clara. No hagan como que , no hagan como que están leyendo un libro, el reto del movimiento no lo tienen, pero el reto con los objetos es enorme. Si muevo la mesa debe ser precisa mi acción, esa también es una coreografía. Yo tengo que saber cómo la cojo, de donde la cojo, como la pongo, en donde, como me ubico en relación a ella. A donde miro. Que no sean acciones borrosas. Lo más importante son las acciones, que estoy haciendo en cada momento. Cuando no sé que estoy haciendo, qué intención tengo se vuelve una basurita para el ojo. si no existe esto se vuelve solo forma.

¿Los unísonos, son unísonos? , es como si un coro no fuera realmente un coro. Es chévere para el ojo ver un unísono porque el ojo descansa de tanto movimiento individual pero este tiene que ser preciso.

Julian Garcés: Busquen desde la emocionalidad la acción física. ¿Por qué aparece la voz? ¿Por qué tiran agua? Se buscan soluciones coreográficas más no psicológicas. Las cosas son gratuitas. Se cae en los recursos más básicos, en los chistes fáciles, hace falta mayor estudio. Si algo pasa en algún momento es porque el grupo lo ha construido durante la obra. ¿De donde surgen los recursos interpretativos de la obra, del director o es propio y natural de los intérpretes? ¿Camila Galindo es la muerte? ¿a quien le está hablando la muerte, al público, a los intérpretes, a la historia? El dueto que ella realiza con Freddy al final podría ser muy bonito, pero no se entiende por qué se hace. En el manicomio, ¿cuáles personalidades pueden existir? , ¿Hay que incomodar al público o es puro formalismo? Yo hago como que soy algo. Todas las coreografías son frontales. Me surgen preguntas como: ¿Qué es la danza? ¿Para qué es el cuerpo? ¿Yo como interpreto una coreografía?

Emerson Vergel: ¿La escena final es un ritual? Si es así no estaba la energía. Un ritual parte de un patrón básico de movimiento y de ritmo, cuando lo estaban encontrando comenzó a aparecer la coreografía y después trotaban y se perdía toda la intención, me preguntaba cuál era el patrón de movimiento , porque se caía la escena por hacer el movimiento que les toca. Es bonito que exista la coreografía pero sin que se pierda la intención.

La intención de la mirada es muy importante. En la escena de la calle es importante aclarar por qué Freddy camina, ¿él está huyendo de los intérpretes? ¿En que está pensando? y en ese sentido ¿qué hacen los intérpretes alrededor de él?¿ porque se mueven y realizan esas coreografías ?

6 y 7 de mayo de 2018*Estreno de Fase REM*

Domingo 6 de mayo, día de estreno de la obra, día de doble función, los nervios a flor de piel, boletas agotadas y todos preparados. El director se encargó de asegurar el almuerzo de este día con un patrocinador de un restaurante de comidas rápidas, todos fuimos felices con una hamburguesa en la mano antes de realizar la preparación respectiva para las funciones. La expectativa de los montajes de grado de la universidad siempre es alta, entre el público se encontraban estudiantes del proyecto curricular, maestros, familiares y amigos del gremio de la danza. Un producto creativo surgido dentro de la academia para público de la academia y cercanos a ella, ¿qué puede motivar a los estudiantes a seguir moviendo los montajes de grado y acercarlos a otros espacios? pues esto no ha sucedido con frecuencia con los productos surgidos de arte danzario, pienso entonces si los montajes se realizan para cumplir un requisito obligatorio para culminar el proceso académico o si en realidad se hacen para cumplir una necesidad creativa. Llegó el momento de la primera función, 4:30 pm, todavía había luz de día y el teatro no se encontraba totalmente oscuro, por lo que esta función se sintió como un ensayo general con público, lo que debía haber sucedido varios días antes ocurrió el mismo día de estreno. La siguiente función de las 6:30 pm se sintió precisa y todos salimos satisfechos de la labor cumplida. En la última función, el día lunes, no se sintió tan preciso, pues hubo muchas falencias técnicas de luces y sonido las cuales hicieron que la obra se sintiera insegura.

Reflexiones finales del proceso

11 de mayo de 2018

Después de una semana del estreno de la obra nos reunimos los intérpretes y el director a conversar y a realizar una retroalimentación de lo que fue el proceso y la muestra final del mismo, a continuación expondré las reflexiones principales surgidas este día:

- En el comienzo del proceso se le dio única importancia a la ejecución de movimiento y a la generación de material coreográfico para la obra, además de una única forma de trabajo individual insistiendo en la limpieza, apropiación y profundización del movimiento. Solo hacia el final del proceso, y gracias en parte al acompañamiento de Oscar Rojas y a sus aportes en el entrenamiento en las sesiones de ensayo se comenzó a indagar en la parte interpretativa y a realizar ejercicios de reconocimiento grupal y de relacion entre los intérpretes. En el proceso creativo se habló de la interpretación y la ejecución como dos cosas totalmente aisladas, se trabajaron en momentos distintos del proceso y por lo mismo se apropiaron y se desarrollaron dentro de la obra de forma separada, el director dice que no tiene conocimiento en los aspectos interpretativos y que por esto pidió ayuda externa para realizar este trabajo. Lo que pienso es que no podría existir en un trabajo creativo la ejecución sin una búsqueda interpretativa o de intención, ¿de dónde nace la construcción de un trabajo escénico?, cuando se está construyendo un material, ¿este no debería nacer con una intención, con una necesidad para ser creado? , cuando el movimiento surge porque si, sin ninguna claridad intencional no sería luego lógico querer inyectarle una razón de ser para tener una lógica interpretativa. Allí es cuando se vuelve algo poco creíble para el mismo intérprete y por consiguiente para el espectador.

Aquí es donde el entrenamiento comienza a verse como parte fundamental para la creación, en el sentido de una lógica de construcción de un cuerpo, este entrenamiento debe ser encaminado de forma coherente a lo que se quiera construir luego para la pieza, no debe subestimarse y pasarse por alto, pues es allí realmente en donde se generan las preguntas que luego serán desarrolladas de forma individual y grupal en el proceso creativo.

- El director tenía clara toda la estructura de la obra, por lo que la pieza fue impresa en los intérpretes y no al contrario. Los intérpretes no tuvimos la libertad de imaginar posibles caminos para la creación, pues el croquis ya estaba diseñado y nosotros llegamos a llenarlo en la ejecución.
- Se reconocen dentro de la historia de la obra tres personajes principales claros (El personaje principal, su esposa y su jefe), el resto de intérpretes somos un cuerpo de baile que obedece a las mismas premisas de ejecución. Por esta razón, la obra necesita un desarrollo grupal fuerte, y el entrenamiento para esto no estuvo muy presente, por lo que no se sentía una comunicación grupal efectiva. Considero necesaria una identidad de la obra, una forma de hacer, una unanimidad en conceptos para ir por un mismo camino, que significa para Fase REM ser interprete, como se vive la pieza dramáticamente, cual es la necesidad grupal de realizar un trabajo como este.
- El personaje de la jefe de la oficina fue totalmente desdibujado y no tenía relación con el grupo , por lo que no se entendió su finalidad dentro de la obra y causó múltiples impresiones, como se mencionaba anteriormente en algunos comentarios se pensó en

un momento que podría representar a la muerte o quizá a una bruja, el vestuario, el movimiento que realizaba y sus intervenciones dentro de la obra hacían pensar esto.



Fotografía: Jose Beltran, Estreno de la obra "Fase REM", 2018

Conclusiones

El proceso de creación de la obra fase REM fue para mí un proceso largo, de múltiples contrastes, de crecimiento, de reflexiones y preguntas en relación a la danza y a lo que sería para mí el inicio de mi desligamiento de la academia y de mi salida al campo laboral. Mi último trabajo creativo dentro de la universidad que al ser elegido como mi trabajo de grado fue mi objeto de estudio durante meses, desmenuzando día a día todos los detalles del proceso, las metodologías realizadas, los caminos transitados observados con lupa, reflexionando sobre cada cosa que sucedía, en relación a mis compañeros, al director, al espacio en general, pero que a fin de al ser un diario personal refleja la complejidad de lo que he sido y lo que soy. Hablo de complejidad porque me reflejo en las múltiples preguntas que expongo, las cuales están presentes también en mi caminar diario, en las contradicciones y dislocaciones que propongo en relación a todo lo que puede suceder en un proceso creativo, generadas por la inexperiencia y la falta de estudio consciente, esto reflejado en mí en la inseguridad para asumir procesos creativos.

“Ser y hacer se me antoja como una santa unidad”, Arturo Garrido. Por qué no serle leal a lo que cada uno es en el momento creativo, la intuición siempre ha sido una buena aliada en mi trabajo, pues muchas veces esta es sincera y justa en su entrega. Kandinsky dice: “Una creación es hija de su tiempo y la mayoría de veces madre de sus propios sentimientos”. Un artista contemporáneo debe ser consciente de la pregunta actual, es necesario preguntarnos, estar en constante cuestionamiento de las formas de hacer y de ver el trabajo escénico, que es lo que queremos decir, es realmente una necesidad creativa o son simplemente excusas.

Ficha técnica

A continuación se encuentran los datos propuestos de creación de la obra Fase REM otorgados por el director de la misma:

FASE REM:

FASE R.E.M es una obra de danza contemporánea con una participación de 10 bailarines (Freddy Mendoza, Nicole Laverde, Leonardo Luque, Catalina Ricardo, Maikol Sánchez, Nicole González, Luis Daniel Barbosa, Camila Galindo, Luis Eduardo Álvarez), un realizador audiovisual, una diseñadora escénica y un compositor musical. Tiene como finalidad llevar al espectador a un viaje por el subconsciente y el estado del sueño de un personaje principal, haciendo que estos se sientan identificados con algunas de las situaciones que se desarrollan en la obra. Tiene una duración entre 45 minutos a 1 hora, en donde se trabajara con diferentes objetos escénicos que reforzarán la dramaturgia de la obra.

Esta pieza tiene como temática central el sueño, no hablando del sueño como el periodo de descanso en el cual el cuerpo se recupera, sino como la sucesión de imágenes o sucesos que se imaginan mientras se duerme. La idea surge a partir de un dibujo animado llamado “El Mundo de Clarence” y el episodio se titula “In Dreams”. A partir de este se comienza a indagar sobre el sueño y sus fases, por ende el nombre de la obra: “Fase REM”

“La Fase R.E.M es la fase en la que el cerebro está muy activo, el tronco cerebral bloquea las neuronas motrices de manera que no nos podemos mover. REM proviene de la frase en inglés Rapid Eye Movement (Movimiento del Ojo Rápido), debido al característico movimiento de los globos oculares bajo los párpados. Ésta es la fase donde soñamos y captamos gran cantidad de información de nuestro entorno debido a la alta actividad cerebral que tenemos. En esta fase se muestra una actividad cerebral semejante a la de la vigilia”.

El trabajo escénico está enfocado en generar situaciones familiares para el espectador usando como excusa la danza contemporánea para este fin. Para que esto se logre se trabajara simulando dos “realidades”, una será a través del video que se estará proyectando, este video hará de “realidad”, mientras que todo lo que sucede en la escena serán las imágenes y las situaciones que sucederán en el sueño. Se busca con esta propuesta una línea dramática clara para el espectador.

Esta es la historia de un hombre trabajador quien está pasando por una crisis laboral, este producto de la monotonía laboral y de la presión de sus superiores amenazándolo con la pérdida de su puesto si no mejora los resultados. Así termina su día, al llegar a su hogar él se sienta en el sofá a ver tv, su esposa se le sienta al lado y el cómo está tan cansado por el trabajo comienza a quedarse dormido sentado en el sofá de su casa, está tan cansado que sin darse cuenta comienza a quedarse dormido en las piernas de su esposa. En este momento comienza a tener un sueño en el cual transita por varias situaciones un poco extrañas propias de un sueño. En este vemos como él se ve enfrentado a varias situaciones que son producto de su cotidianidad, encontraremos varios espacios y varias relaciones entre la realidad y el sueño.

El proceso de creación de la pieza Fase REM inició desde el mes de octubre del año 2017 con una intensidad horaria de 8 horas semanales. Continúo en el primer semestre del 2018 desde el 15 de marzo los días miércoles, jueves y viernes.

La Presentación del producto escénico se realizó los días 6 y 7 de Mayo del 2017 en el teatro La factoría L’explose: Carrera 25 N 50—34.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Grupo de investigación y creación Huellas y tejidos, Andrés Lagos, Bibiana Carvajal, Juliana Atuesta, Margarita Roa, (2011), *Huellas y Tejidos*. Bogotá: La silueta.

Jesús Ibáñez, (1991), *El regreso del sujeto*. Santiago, Chile: Alfabeta Impresores.

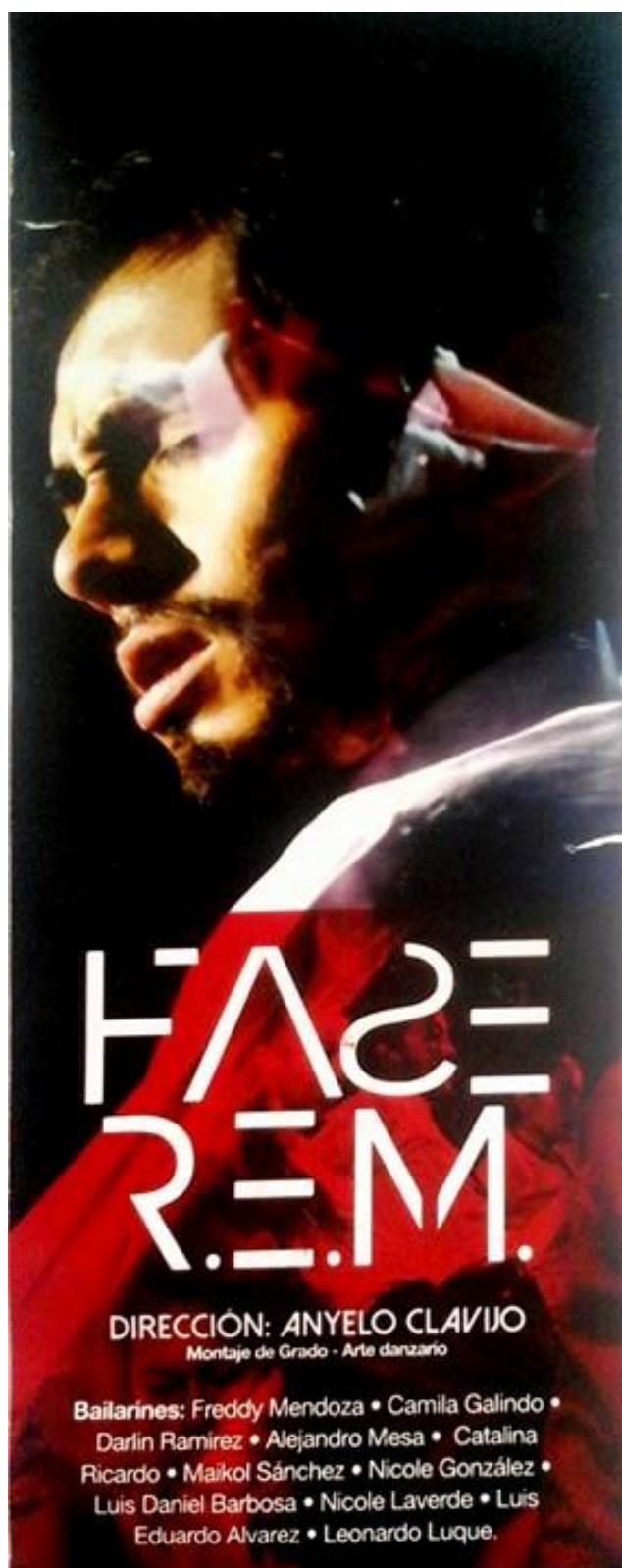
Juliana Reyes, (2017), *En el corazón de la creación - 25 años de L'explose*, Bogotá, Colombia: Subdirección Imprenta Distrital S.D.D.I

Gilles Deleuze, (1987) , *que es el acto de creación* (Archivo de video). Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

Claudia Vicuña Corvalán (2017), *Sinóptico de una danza*. . A.Dnz, (2), 30 - 33. Consultado de: <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/45044/47124>

Anexos

Anexo 1. Programa de mano “Fase REM” Temporada de estreno 6 y 7 de Mayo, 2018 en el Teatro La Factoría



Dirección General: Anyelo Clavijo
Diseño Escénico: María Ángela Ortega
Asesor Dramatúrgico: Oscar Rojas
Música Original: Camilo Claros • Brayan Alvira
Film: Jon Molano
Concepto Gráfico: Diseño Creativo O3
Realización Audiovisual: ARK
Escenográfica: Casa Pública
Medios Impresos: Creativa 360
Fotografía: Invidente Producciones
Refrigerio: La Mafia

SINOPSIS:
 Esta es la historia de un hombre trabajador, quien en las últimas semanas pasa por una crisis laboral, su recién ascendido jefe no deja de pedirle resultados imposibles, aunque el cumple con el estimado de toda la compañía, su jefe no deja de amenazarlo con la pérdida de su empleo y lo comienza a llevar a su límite. La monotonía laboral y la presión de su superior lo llevan a un punto de ansiedad, el cual es difícil tratarlo. Al llegar a su hogar y producto de su agotamiento comienza a quedarse dormido. En este momento comienza a soñar, allí se ve enfrentado a varias situaciones que son producto de su cotidianidad, asimismo vemos como una llamada de su jefe hace que todo el sueño se perturbe y lo lleve al borde de una crisis de ansiedad.

PATROCINAN:

creativa 360 RHIMAN BUHEMAN
 DISEÑO CREATIVO O3 ARK SP4
 Hechos Arte y Video La Mafia
 Poligrafo Delicias