

DE HÉCTOR A JAVIER

JAVIER MAURICIO OLAYA SOSA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTE DANZARIO

BOGOTÁ D.C.

2018

DE HÉCTOR A JAVIER
ANÁLISIS AUTOETNOGRÁFICO A MANERA DE INFORME, SOBRE EL
TRABAJO INTERPRETATIVO REALIZADO EN LA OBRA “COCO”, DE
DANZASTUDIO ESCUELA DE DANZA

JAVIER MAURICIO OLAYA SOSA

DIRECTOR

Hernando Eljaiek Avendaño
Magister en Estudios Artísticos

Trabajo de grado presentado para optar al título:

Maestro en Arte Danzario

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTE DANZARIO

BOGOTÁ D.C.

2018

“El baile, la danza es el arte único
del que nosotros mismos somos
el material del que está hecho ”.

(Ted Shawn. S.f.)

Resumen

El trabajo aquí plasmado es la recolección de reflexiones acerca de un contexto específico, mi formación como bailarín próximo a terminar los estudios universitarios de pregrado, que se encuentra entrenándose y bailando en dos lugares distintos, uno donde se entrena principalmente ballet, y otro donde se entrena danza tradicional colombiana y danza contemporánea. Estas reflexiones se generaron de acuerdo a cuestionamientos que se me hicieron en Orkéseos sobre mi modo de asumir la danza en mi vida, de cómo es entendida e interpretada. A raíz de la introspección que hice sobre mi modo de danzar, definí el ejercicio creativo, directivo e interpretativo de “Coco” y particularmente, la construcción del personaje protagónico Héctor Rivera, como pretexto para hacer conexiones entre mi vida personal y su importancia al momento de entrar a escena. El ejercicio que hago en este documento corresponde a mi trabajo con *Danzastudio Escuela de Danza* en el presente año con el fin de reconocer mi quehacer artístico en este punto de mi carrera.

Palabras Clave: Personalidad, ballet, tensión, interpretación, escena.

Abstract

This paper presents a group of reflections about a specific context, my training as a dancer who is at the end of an undergraduate program, and is training and dancing in two different places. One, where classical dance is mainly taught, and other where traditional Colombian dance and contemporary dance are trained. These reflections were generated according to questions that were made to me at Orkéseos, about how I assume dancing in my life, how it is understood and performed. As a result of the introspection that I made about my way of dancing, I established the creative, directive and interpretative work of "Coco" and particularly, the construction of its main character, Héctor Rivera, as a pretext to make connections between my personal life and its importance at the moment I get on the stage. The exercise I do in this paper corresponds to my work with *Danzastudio Escuela de danza* during the current year in order to recognize my artistic work at this point in my career.

Keywords: Personality, ballet, tension, interpretation, scene.

Contenido

Resumen.....	4
1. Pregunta de investigación.....	7
2. Objetivos	7
2.1 Objetivo general.	7
2.2 Objetivos específicos.	7
3. Coco	8
4. Introducción	9
5. Metodología de la propuesta interpretativa.....	13
6. Descripción de resultados alcanzados.....	14
6.1 El rol protagónico.....	15
6.2 La confianza en el dueto clásico	17
6.3 Bailando e interpretando	20
6.4 Dirigiendo y creando.....	21
6.5 Concentración vs. Atención vs. Ensimismamiento.....	23
6.6 “Salvar los errores del otro”	26
7. Análisis de resultados.....	28
8. Evaluación de los objetivos.....	32
9. Conclusiones	33
9.1 De Héctor a Javier.....	33
10. Bibliografía	36
11. Anexos.....	37

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Afiche promocional de la obra "Coco". Imagen del archivo de Danzastudio.....	8
Ilustración 2: Samuel Ávila. Fotografías tomadas por Javier Olaya. 2018.....	18
Ilustración 3: Fragmentos del ensayo del dueto de Mamá Imelda y Héctor. Captura tomada de video grabado por Manuel Domínguez. 2018	27
Ilustración 4: El yeso de Esmeralda en medio de los ensayos. Captura tomada de video grabado por Manuel Domínguez. 2018.....	27
Ilustración 5: Cara delantera del programa de mano de "Coco". Imagen escaneada...	37
Ilustración 6: Cara posterior del programa de mano de "Coco". Imagen escaneada. ...	38

1. Pregunta de investigación

¿Qué encuentros emergen entre mi subjetividad y mi diario vivir en la escena, para desarrollar el ejercicio interpretativo del personaje “Héctor Rivera”, propuesto para la pieza coreográfica de ballet “Coco”, realizada en Danzastudio Escuela de Danza?

2. Objetivos

2.1 Objetivo general.

Caracterizar los encuentros que surjan entre mi subjetividad al entrar en diálogo con mi vivir en la escena, que ayuden a la construcción del personaje “Héctor Rivera” de la pieza coreográfica “Coco”, realizada en Danzastudio Escuela de Danza.

2.2 Objetivos específicos.

1. Exponer mi trayectoria formativa como bailarín intérprete desde lo que ha sido la construcción de mi subjetividad.
2. Analizar mis habilidades técnicas e interpretativas en la escena para la construcción del personaje “Héctor Rivera”.
3. Aplicar lo descubierto en el análisis de mi formación como bailarín intérprete desde mi subjetividad y mis habilidades técnicas e interpretativas para la puesta en escena de “Coco”.

3. Coco

Nombre de la obra a interpretar: Coco.

Lugar de creación de la obra: Danzastudio Escuela de Danza.

Dirección: Mónica Albán Moncayo, Rose Marie Moncayo.

Temporada de estreno: sábado, noviembre 24 de 2018, 6:45 p.m. en el Teatro William Shakespeare. Bogotá, Colombia.

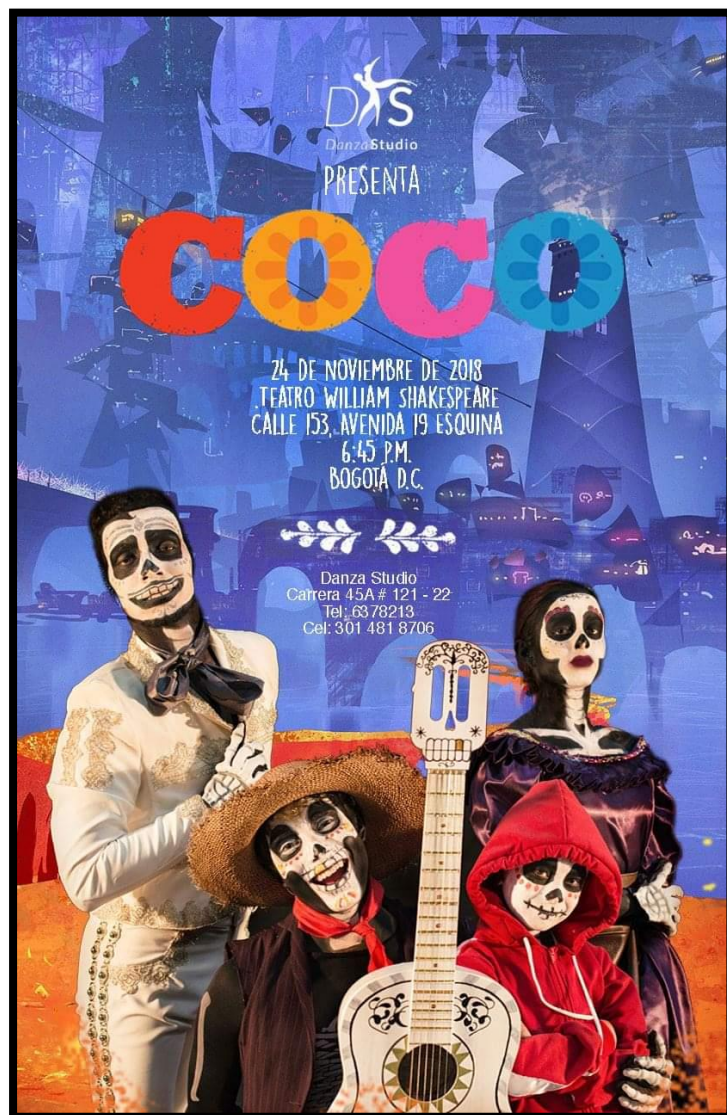


Ilustración 1: Afiche promocional de la obra "Coco". Imagen del archivo de Danzastudio.

4. Introducción

Mi nombre es Javier Mauricio Olaya Sosa y soy un artista de la danza. Descubrí que ésta podía estudiarse de manera profesional mientras culminaba los estudios de bachillerato. Cuando estaba a punto de terminar mis clases aún no había decidido qué podría estudiar en la Universidad, qué me gustaría estudiar, qué querían mis papás que estudiara. Entonces, fue cuando, como caída del cielo, llegó a mí la información de que existía el Proyecto Curricular Arte Danzario.

Cuando finalizaba la etapa escolar y no sabía aún qué iba a ser de mi vida, luego de una presentación de danza que estuve liderando en el colegio; en casa, mis papás me sugirieron la danza en un nivel profesional. Me dijeron: “*Javi, ¿usted no ha pensado en ser bailarín?*”. Hasta ese momento nunca había pasado por mi cabeza la danza por fuera del colegio, y mucho menos que se estudiara, no sabía ni siquiera si existía una carrera sobre la danza, ni qué aspiraciones se pudieran tener. Luego de esta conversación, me dediqué a indagar en la carrera de mis profesores de danza, preguntándoles cómo habían llegado hasta donde estaban y su respuesta fue que lo mejor era salir del país si lo que quería era bailar, que en el país la danza era muy débil, que sólo estaba la ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá), y fue entonces cuando me enteré de Arte Danzario.

Gracias a estas conversaciones con mis profesores llegué a casa la siguiente semana con folletos e información sobre la carrera. Mis papás también desconocían de la carrera, y como tal de la profesionalización de la danza, pero al ver mi actitud decidida y seria, instantáneamente me dieron su apoyo; mi mamá se arriesgó conmigo a ver qué podría pasar con la carrera de danza, y aunque ha sido muy difícil para ella adaptarse a los cambios que he tenido, como las pocas horas de sueño y que en ocasiones no comiera, el esfuerzo que ha hecho por apoyar mi decisión de vida es algo que reconoceré eternamente con agradecimiento.

Cuando se habla de una carrera de danza podría pensarse que es ir a un salón a moverse mucho tiempo, a sudar, a disfrutar, y puede así considerarse una carrera de ocio y diversión, sin la misma seriedad de carreras como arquitectura, derecho o una ingeniería. Lo que suele desconocerse sobre Arte Danzario es que sí, la carrera se presta para moverse, sudar, disfrutar, pero también dentro de su componente educativo están los espacios académicos teóricos de historia y metodología de la danza, lugares que permiten propiciar la reflexión y la investigación sobre la labor. La danza como el proyecto de mi vida, fuera de las ideas que considero fantásticas de *“la danza para expresar mis sentimientos”*, he buscado aterrizarla a mi contexto. La Universidad ha aportado en gran manera en esto, debido a su tarea de poner al estudiante a preguntar, a indagar, a reflexionar, todo esto al mismo tiempo que le da insumos técnicos para bailar. El Proyecto Curricular Arte Danzario me reafirmó por qué quiero ser bailarín, y por qué hoy me siento orgulloso de serlo.

La posibilidad que me ha dado la danza al estudiarla es estar permanentemente estudiándome, reflexionando y analizando sobre lo que hago en cada lugar que me encuentro, sea en un salón tomando clase de técnica de danza, o cátedra teórica, en una academia o compañía entrenando y ensayando. He buscado también estar en espacios de entrenamiento que acompañen el proceso de la carrera, para recibir más insumos que construyan mi personalidad como bailarín y como ser humano.

A punto de culminar mi camino por Arte Danzario, hago un ejercicio de reflexión sobre lo que he aprendido, ligando los proyectos en los que me encuentro al momento de hacer este

informe en la Escuela de Danza Danzastudio¹ y la Compañía de Danza Orkéseos². El aporte de estos tres espacios distintos en mi carrera profesional, actualmente son el motivo para hacer esta reflexión, luego de haber asumido el rol protagónico en una obra de ballet. Danzastudio este año se embarcó en la aventura de hacer una adaptación de la película “Coco³” para el ballet. En esta obra le di vida a Héctor Rivera⁴, uno de los personajes principales.

Este trabajo se orienta a mi proceso como bailarín en la apropiación como personaje y bailarín de Héctor, reuniendo y buscando aplicar el conocimiento que he obtenido a lo largo de mi recorrido artístico, buscando en cierta medida, dejar en el escenario la evidencia de todo lo que he podido adquirir en mi cuerpo y mi interpretación en un rol protagónico en el lenguaje del ballet pero, sobre todo, reflexionando sobre mi labor como artista bailarín que ya se está desarrollando en el ámbito laboral profesional, observando y analizando el lugar en el que me encuentro como ser con el pretexto de la interpretación de la obra “Coco”.

El ejercicio investigativo está realizado a manera de autoetnografía, la clave de redacción es la primera persona dando cuenta de mi subjetividad, desde un paradigma hermenéutico.

Para la realización de este documento me basé en una gran parte en mi experiencia como estudiante en la Universidad, aprovechando los espacios teóricos de seminarios de la

¹ Danzastudio es la escuela de danza donde he venido tomando clases y desarrollando un proceso de autoetnografía. Está ubicada en el barrio El Batán y es dirigida por la maestra Rose Marie Moncayo, quien ha sido la persona que me ha acompañado de primera mano en la escuela. Allí también he tomado clases de Stretching, pilates, puntas y jazz desde el inicio de este año.

² La Compañía de Danza Orkéseos es la compañía profesional donde he venido entrenándome y bailando desde el 2016 principalmente en danza tradicional de Colombia. Es dirigida por los maestros Raúl Ayala Mora y Julián Albarracín Ayala. El coreógrafo actual es el maestro Edwin Vargas.

³ “Coco” es el nombre de una película de Disney Pixar estrenada en 2017. Sobre esta película se hizo la adaptación a la escena en el lenguaje de la danza clásica.

⁴ Héctor es el personaje principal de “Coco”. Es el padre de Coco.

danza clásica y el semillero de investigación de la danza clásica “Espacio Vital”, generando debates y discusiones sobre las distintas concepciones de la danza clásica y el contexto en que como estudiantes nos sitúa frente a nuestra proyección en el campo profesional. Dentro de estas asignaturas pude tener acercamiento a varios autores en los que relaciono sus aportes a la danza con mi autoetnografía, para ligar búsquedas de otros bailarines a mi proceso profesional. Tuve acercamientos a las y los autores Claudia Arcila Rojas y su investigación sobre la experiencia sensible de un bailarín; a Rosana Barragán Olarte y su trabajo de integrar la danza a la vida cotidiana, enlazando el cómo apropiar el ballet dentro de mi vida y mi entrenamiento como bailarín profesional, encontrando las herramientas que contribuyen a mi formación como bailarín de distintas técnicas; Ana Sabrina Mora en su texto “Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica”, que me aportó muy significativamente a entender maneras de ejercitar la interpretación de la danza clásica desde lo que es la construcción de mi subjetividad e interiorizando un dominio de la técnica para poder jugar con esta; y Carlos Pérez Soto con su estudio sobre la exposición de un ser humano y la desnudez de su personalidad en una escena, pues la construcción de mi personaje dentro de la obra tuvo una serie de encuentros como frustraciones y reflexiones que afectaron mi proceso como bailarín y como persona.

5. Metodología de la propuesta interpretativa

El trabajo de interpretación que se plasma de manera escrita en este informe es el resultado de una autoetnografía como método de investigación. A través de la obra “*Coco*” busqué abarcar los tres proyectos en los que estoy trabajando actualmente (Danzastudio Escuela de Danza, Compañía de Danza Orkéseos, Proyecto Curricular Arte Danzario), para resolver la pregunta que hizo cuestionar mi danza este año, la forma en que la ejecuto, pero de una manera más importante, el cómo la pienso y la entiendo.

El ejercicio de reflexión que hago en este informe es soportado por distintas herramientas de recolección de la información o dispositivos de reflexión como fueron:

1. Diario de campo.
2. Ejercicio de escritura automática.
3. Grabación audiovisual de ensayos.
4. Fotografías.
5. La escritura y redacción de este documento.

6. Descripción de resultados alcanzados

En este capítulo se hará la descripción de resultados alcanzados, donde se dividió en los siguientes apartados: el rol protagónico, la confianza para el dueto clásico, bailando e interpretando, dirigiendo y creando; y salvar los errores del otro.

Se va a iniciar con una introducción sobre cómo ha sido mi trayectoria en la danza clásica desde que inicié a ejercerla en la Universidad y también es una introducción a la observación de mi proceso como bailarín. Se presenta al personaje de Héctor Rivera y de cómo la oportunidad de crear un personaje fue la puerta para indagar mi proceso en la danza y en este ejercicio autoetnográfico.

A lo largo de mi trayectoria artística en danza clásica⁵ ha sido poco el protagonismo que he tenido en esta clase de montajes coreográficos. Todas estas oportunidades se dieron en espacios académicos de la Universidad, pero afuera, esta es la primera ocasión que tengo la posibilidad de hacer un rol protagónico en una obra de gran formato como la que se montó a final de año en Danzastudio.

Al ser “Coco” la temática de la obra de este año, decidí presentar audición para el rol de Héctor por varias razones, pero principalmente por la búsqueda artística y personal que estoy llevando.

Desde hace un tiempo he venido haciendo una búsqueda introspectiva sobre el modo en el que me relaciono con la gente y mi entorno. ¿Cómo es mi disposición corporal y mental?, ¿Qué sentido encuentro en lo que hago dentro y fuera de la escena? Estos cuestionamientos surgen gracias a un reto creativo que nace en el trabajo que realizo en la Compañía de Danza Orkéseos, donde bailo folclor colombiano. Allí, en conversaciones con

⁵ Entiéndanse los términos ballet y danza clásica como un mismo concepto.

los directores se me fueron planteados interrogantes, ya que ellos me expresaron que mi personalidad cambia muchísimo cuando estoy en un ambiente cotidiano a cuando me enfrento a retos escénicos y creativos; la espontaneidad y personalidad extrovertida que flota al compartir con mis amigos y que ellos me resaltan en momentos de conversación se escinde al realizar el trabajo técnico de danza; el humor que brota desde mi racionalidad en los pasillos y distintos espacios de compartimento con amigos y maestros, no se refleja en el cuerpo cuando se está en escena, me convierto en una persona que se limita a ser juiciosa, cumplir estrictamente con lo que se me pide, sin dejar aflorar en ocasiones esas características que los maestros piden de mí y que ayudan en la interpretación. Desde el análisis de estas preguntas y conversaciones con ellos empecé la búsqueda y reflexiones dentro de mis concepciones de la danza, mis experiencias y en sí mi actuar, a la vez que me enfrentaba a una obra de ballet.

6.1 El rol protagónico

La oportunidad de hacer un rol interpretativo como *Héctor* (que es de un aire un tanto cómico en la película original) lo vi como una oportunidad para dejar permear mi espontaneidad, el carisma que conlleva mi personalidad extrovertida, que se expresa con mayor facilidad desde lo verbal, conversaciones, mofas y juegos, llevada al cuerpo y sus posibilidades de movimiento, expresión e interpretación en la creación de un personaje que está ligado a como soy. Esa chispa por la que destaco debía poder pasar de mi mente a todo el cuerpo, en una disposición corporal que reflejase esto, en un cuerpo alejado a mi personalidad cotidiana, racional y psicorrígida, prejuiciosa, que posiblemente estuviera inhibiendo esto.

Luego de conseguir el rol de *Héctor* empezaron los ensayos en donde era necesario aprovechar al máximo cada actividad planeada para la construcción del personaje. También tuve que acudir varias veces a la película en que está basada la obra, pues podía dejar de lado

actitudes y herramientas del personaje *Héctor* que podía usar a mi favor en el lenguaje de danza clásica.

El reto para mí al asumir ser *Héctor* ya no era sólo dejar fluir mi emocionalidad y humor que represento desde el lenguaje verbal pasado al corporal, también debía lidiar con cómo dejaba fluir a alguien como *Héctor* dentro de la perfección que exige el ballet. Esto era lo primero que debía hacer, entender de una manera muy profunda esta técnica para lograr moldearlo a lo que “*Coco*” necesitaba.

Aunque se considera deseable que una vez que la técnica específica haya sido incorporada eficientemente, se sumen el sello personal y la habilidad para la expresión de emociones, la posibilidad de expresión por medio de esta danza está supeditada a la existencia previa de aquellas condiciones y a la internalización de esa técnica. (Mora, 2008)

Cuando se empezó a crear la escena “Un poco loco” fue cuando empecé a interactuar con el personaje de Miguel Rivera, de quien ahondaré después. Dicha escena fue la primera en crearse sobre mi personaje, convirtiéndose en la escena más consistente en la relación que en la obra tienen *Héctor* y *Miguel*, gracias al fuerte trabajo que se realizó en ella. Pero esta escena tuvo su momento que me puso en reto, ya que era ensayada a salón cerrado sólo con los dos intérpretes. El instante en que por primera vez tuve personas frente a mí que verían la escena, fue muy impactante, pues hasta ese momento no había sentido nervios de hacerla. El sentirme expuesto frente a un público que vería mi vulnerabilidad, en la búsqueda de traspasar el humor al cuerpo, mostrando un ejercicio que no estaba dominado, me alejó de mi comodidad y suscitó que me sintiera enfrentado. Esto se convirtió en un gran logro para mí, ser cómico con el cuerpo en vez de las palabras, como suelo serlo. El resultado fue bastante motivador, pues pude ver sonrisas que se escapaban dentro de un ensayo que era muy serio, y que incluía gente que no conocía sobre mi personalidad.

"Exponerse" tiene en este caso la connotación de un riesgo existencial que podría enriquecernos si lo sobrepasamos (darnos fuerza, conocernos mejor, pararnos mejor frente al mundo) o hacernos pasar un severo mal rato ante la incomprensión, la falta de reconocimiento, la hostilidad del ridículo o la indiferencia. (Pérez Soto, 2008)

Si bien contaba con apoyo desde la parte de dirección y asistencia del personaje junto al apoyo de todo el equipo de bailarines, había tareas que sólo podía arreglar yo y búsquedas que necesitaban hacerse en mi interior para que pudiera salir de la manera más efectiva el personaje de *Héctor* en la escena.

6.2 La confianza en el dueto clásico

Este apartado habla de cómo ha sido el modo en que me relaciono con mis parejas de baile, partiendo desde el compartir dentro y fuera del salón. Expongo aquí algunas experiencias de mi trabajo en la danza clásica, y cómo a partir de estos aprendizajes me relacioné con los protagonistas de "*Coco*".

En el primer semestre del año 2018 se trabajó en la clase de Repertorio fragmentos de la obra de ballet "*Don Quixote*" que posteriormente fueron adaptados y utilizados en "*Coco*". El material que logró consolidarse con "*Don Quixote*" buscó integrarse a "*Coco*" para no perder la labor ardua realizada en la primera mitad del año. Dentro de los fragmentos se realizaron bailes grupales donde se trabajaron alzas que se convirtieron en retos para mí, pues durante mi trayectoria por el ballet, las alzas no han sido mi fuerte.

En el proceso de montaje de "*Coco*" me encontré con varios obstáculos, sin embargo, se convirtieron en oportunidades de retomar los procesos técnicos de ballet que había dejado un poco de lado como es el dueto clásico. Se construyeron dos, uno con el personaje de *Miguel*, y otro con el personaje de Mamá Imelda, mi exesposa en la obra.

Samuel, el niño que le dio vida a *Miguel* es un niño de siete años que lleva haciendo ballet desde los tres años y es alguien que ha decidido ser un bailarín profesional de ballet. Él es el personaje con el que más interactué en la obra, pues en el recorrido de la película como el de la obra, nuestros dos personajes recorren el mundo de los vivos y los muertos siempre juntos. Esto proyectó un trabajo intenso con Samuel, estuvimos todo el tiempo



*Ilustración 2: Samuel Ávila.
Fotografías tomadas por Javier Olaya. 2018*

construyendo entre ambos nuestros personajes. Como él es apenas un niño y estaba asumiendo un rol protagónico más importante que el mío, necesitó apoyo instantáneo e incondicional de todo el equipo, pues era una gran responsabilidad. Algo muy importante que sucedió durante el proceso del montaje fue poder conocernos dentro de los ensayos, lo cual fue generando confianza para entablar una buena relación que ayudó a la interpretación en la escena.

Mi siguiente dueto clásico a trabajar fue con el personaje de *Mamá Imelda*, representada por Esmeralda Sotelo, bailarina de Danzastudio y egresada del Proyecto Curricular Arte Danzario. Con ella no había trabajado antes, ni en los espacios académicos de la carrera, ni por fuera de ésta, sin embargo, ya nos conocíamos. La confianza no estaba establecida en este caso por el trabajo realizado dentro de clases de ballet, pero al momento de entablar un diálogo en el dúo debimos tener varios aspectos en cuenta para que el producto fuera eficaz, desde la parte técnica que requiere el dueto como la estatura, el peso y la fuerza de nosotros, hasta el aprendizaje del modo de manejar el cuerpo por parte del uno hacia el otro, para que no se vieran dos personas bailando juntas, sino que se reflejara el baile en pareja.

Esmeralda y yo iniciamos una negociación en la construcción de nuestra escena. Inicialmente se me planteó el reto que nombré antes, las alzas, que siempre se han convertido en un desafío para mí. Desde el trabajo que hice en las clases de Pas de Deux⁶ de la Universidad tuve momentos de frustración porque mi estructura corporal es la de una persona delgada, y ganar masa muscular siempre ha sido muy difícil para mí. Cuando me tocaba hacer alzas en las clases veía como las mujeres buscaban los hombres más grandes y musculosos, que presentaran menor dificultad para alzarlas, y a mí me dejaban las más bajitas y delgadas.

No puedo quejarme en este caso, pues realmente me ayudaba que los maestros me pusieran a trabajar con ellas, pero la frustración iba cuando no podía siquiera alzarlas y cuando veía en sus caras que querían trabajar con alguien “menos débil”. El reto que me propuso la coreografía de dueto con Esmeralda era un enfrentamiento a los miedos que sentía en la Universidad, pues desde ese momento a la fecha no había practicado de manera intensiva alzas, aunque no había parado de entrenarme en distintas técnicas de danza. Al haberme entrenado de manera diversa pude ganar fuerza con distintos ejercicios, y actualmente me siento mucho más fuerte que en la época de mis clases de Pas de Deux.

En mi trayectoria artística he tenido dos principales parejas de baile, una en ballet y otra en folclor. Con estas dos personas me he entendido muy bien a la hora de bailar porque son dos de mis mejores amigas con quienes, en los entrenamientos he podido aprender mucho de cómo son sus personalidades y su forma de bailar. El tejido que se arma en la interacción de ellas conmigo en el cotidiano vivir, hacen que pueda saber cuándo están de buen o mal humor, si están enfermas, cansadas o enérgicas, y así a aprender esto de ellas y que sea

⁶ El pas de deux es una de las partes de un ballet y tiene una estructura propia que supone una división en cinco partes, siguiendo el correspondiente orden: entré (entrada), adagio, variación masculina, variación femenina y la coda (final donde la pareja de bailarines danza junta). Tomado de “Diccionario de Ballet” (León)

recíproco, permite que dos cuerpos muy distintos que irradian energías diferentes entren en sinergia y puedan realmente bailar, dejar en un segundo plano la concentración que puede ensimismarme para estar en pro de ella, mi pareja, de mi atención sobre ella para que en la escena sea evidente el trabajo colectivo, que hay una relación para bailar y disfrutarlo.

6.3 Bailando e interpretando

Durante el proceso de montaje de “Coco ” hubo varios momentos donde se tuvo que crear contenido nuevo, que no sale en la película, como parte de la adaptación de ésta a una obra de ballet. Este apartado expondrá cómo fue el proceso de construcción de la interpretación de *Héctor* cuando la película no era un referente; de cómo fue el trabajo interpretativo desde afuera de la escena, y mi posición frente al ballet y el papel que le doy en mi vida.

Las nuevas escenas propuestas que se desviaron de la película original supusieron un reto creativo en todos los bailarines, pues no teníamos el recurso de la película para construir parte de la interpretación; aquí inició un juego donde la mitad fue intuición de qué estaría buscando en dichas escenas Mónica Albán, la directora de la obra; también cómo podíamos como intérpretes proponer, esto sumado a que la tarea de la creación y dirección fue mayormente realizada por Mónica. Además, se nos designaron tareas propositivas para la obra, tales como los duetos de *Ernesto de la Cruz y Mamá Imelda*, *Héctor y Mamá Imelda*, *Héctor y Miguel*, entre otras colaboraciones, claro está, apoyados permanentemente por todo el equipo docente para que las escenas estuvieran bien logradas.

Esta situación en que nos puso “Coco ”, a buscar recursos interpretativos para la misma creación de escena, no es algo que viví solamente aquí.

Dentro de las distintas clases de la carrera donde se hacía un producto de creación al final del semestre, en los casos que no se reponía⁷ una obra, sino que se creaba, la interpretación supuso un papel muy importante para que las creaciones cobraran un sentido. En las puestas en escena que eran producto de la creación colectiva, la tarea de interpretar era aún más complicada, pues en una creación colectiva que no está bien organizada todos quieren ser bailarines y directores al tiempo, cada uno quiere aportar, y en ocasiones donde las ideas no armonizan, el sentido e intención que como bailarín intérprete se le da al producto escénico es muy distinto.

En Orkéseos se trabaja mucho la interpretación de los montajes desde una investigación sobre el tema de la obra, esto incluyendo el contexto de la región, la forma en que se baila, el por qué se baila de tal manera, y estos insumos -teóricos y prácticos- construyen un cuerpo específico para la creación que se haga, con este trabajo interpretativo, Orkéseos busca alejar al intérprete de la representación, dándole libertad a sus bailarines de buscar su forma de interpretar, haciendo uso de la investigación que se hace en el cuerpo, y siguiendo las pautas dadas desde la dirección coreográfica.

6.4 Dirigiendo y creando

Tuve la oportunidad de dirigir una escena de “*Coco*”, a causa de que la maestra Rose Marie necesitaba hacerse un procedimiento quirúrgico y me encargaron la clase de Ballet III que ya tenía hecha su coreografía y tenía que ser ensamblada en toda la escena. Las niñas de esta clase dentro de “*Coco*” desempeñaron el rol de ser las flores de cempasúchil, que es la principal flor con que se adornan las ofrendas en el día de muertos en la película y que tendrían su lugar como personajes dentro de la obra. El papel que cumplieron las flores en

⁷ El ejercicio de reponer una obra en las clases de ballet la Universidad constaba de elegir una obra del repertorio, luego el grupo se aprendía esta coreografía y la llevaba a la escena dando cuenta del trabajo técnico realizado durante el semestre, reflejado en un producto escénico.

“Coco” fue más importante de lo planeado inicialmente, pues de una coreografía que hacían, fueron evolucionando las apariciones de ellas en el escenario hasta llegar a cinco momentos distintos que debían ser coreografiados, y en los cuales pude aportar en su creación y posterior dirección, al tiempo que en la misma escena iba ensayando lo que hacía Héctor. Esta labor que se me brindó me puso más responsabilidades que debían ser cumplidas en tiempo contrarreloj, puesto que a medida que avanzaba la creación, las tareas interpretativas de las flores como la mía asumían nuevos retos, nuevas escenas donde debía estudiarse minuciosamente el contexto dentro de la película y el rol que tomaba en la obra, para interpretar dentro del lenguaje de la danza clásica, y, aun así, que la obra fluyera en un ritmo cohesionado.

El trabajo con las niñas de Ballet III tuvo sus momentos alegres, como también de estrés. Algo que encontré trabajando con este grupo es una pequeña reflexión sobre cómo siento que es mi rol como docente de ballet y danza en general. La creación de la escena de las flores se vio afectada por factores que siento, retrasaron el proceso. El primer factor fue que Ballet III estaba iniciando el trabajo de puntas⁸, entonces en un primer momento se intentó hacer la coreografía con ellas montadas en las puntas y efectivamente, había miedo e inseguridad por parte de ellas para ciertos pasos que salían mejor cuando los hacían en la zapatilla de media punta⁹. Se buscó reforzar el trabajo de puntas en clase con el objetivo de que las niñas lograran sacar adelante la obra todo el tiempo en puntas, pero este proceso no fue exitoso. La inasistencia a las clases y ensayos retrasaron en gran medida la realización de la coreografía principal y las demás escenas, y fue el factor que logró estresarme, ya que en la

⁸ Las zapatillas de punta “son zapatillas fabricadas en diferentes materiales como cuero o satén, y llevan un refuerzo rígido interno en la puntera, para que permita a la bailarina erguirse sobre la punta de los pies”. Tomado de “Análisis de las presiones plantares en el ballet. Revisión sistemática.”. (Somoza Paz, 2016)

⁹ Las zapatillas de media punta “son flexibles, y se emplean para la preparación al movimiento de puntas en ballet, es decir, son para las personas que están iniciando a practicar este ejercicio. Con ellas, el pie se adapta mientras se adquiere fuerza y flexibilidad. Están hechas de tela, y tienen la suela unida en una única pieza rígida”. Tomado de “Análisis de las presiones plantares en el ballet. Revisión sistemática.”. (Somoza Paz, 2016)

ausencia por incapacidad de la maestra Rose Marie, tomé el liderazgo de este grupo. La asistencia a la clase no fue completa en varios momentos y afectaba las correcciones que hacía y la creación de nuevas escenas, ya que después era tiempo perdido explicando a las niñas que no habían estado presentes.

A medida que he recorrido mi trayectoria en el ballet la he concebido como una práctica incesante, la perfección a nivel de movimiento que me demanda hace que mi actitud en las clases sea de alguien que mientras está haciendo los ejercicios realmente está concentrado en buscar dar lo máximo de sí mismo. El hecho de no haber visto esto mismo en las niñas de Ballet III cuando les daba la clase y cuando ensayábamos las coreografías, me conflictuaba y me ponía a pensar sobre cómo debía actuar para que niñas que iban a clase de ballet como actividad lúdica de los fines de semana se acercaran un poco a las concepciones que tengo del ballet. Tuve que buscar varias herramientas para tener un acercamiento a ellas como docente, bailarín, compañero de escena y persona, que hiciera que ellas se dispusieran de una manera muy seria hacia el montaje de las escenas. Se ejecutaron ensayos más intensos, con más tiempo de clase para obtener mejores resultados contando con la premura de tiempo que había para que todas sus apariciones en escena estuvieran impecables, que dieran muestra del trabajo intensivo de todo un año.

6.5 Concentración vs. Atención vs. Ensimismamiento

Estos tres términos son diferenciados en este apartado según la concepción que tengo y se narran experiencias en donde mi trabajo por lograr que *Héctor* fuera impecable. El espacio de reflexión que abre en mí este documento activó de este ejercicio un dispositivo para el análisis de mi ser al momento de mostrar frustraciones en “*Coco*”.

Dentro de mi proceso en la Universidad los procesos de relación para bailar en pareja en ocasiones no fueron tan profundos como hubiera querido, aunque eso no estuvo mal.

El trabajar con distintos cuerpos y distintas personalidades hacen que como intérprete esté permanentemente más perceptivo del otro. La confianza que tengo con personas como Mariana Manchego y Azud Romero (las parejas de baile que mencionaba anteriormente) fue descubierta y trabajada para realizar un trabajo de pareja más efectivo. Considero que la habilidad de entablar una relación confiable con una pareja de baile en pequeños instantes de tiempo define la versatilidad artística y la calidad interpretativa de alguien.

Esto es también algo que he venido entrenando todo el tiempo en los momentos que bailo, sea en las clases de Pas de Deux, o en entrenamientos de danza contemporánea y folclórica en Orkéseos. Algo que he aprendido del maestro John Edwin Vargas, es sobre la concentración que debe estar presente en la escena y los ensayos, pero no en función del individuo, pues puede ir en contra de la propuesta dancística al no pensarse en la escena como un trabajo realizado en colectivo. Él explica en los ensayos de Orkéseos que la escena nos pide estar atentos a cualquier evento que pueda ocurrir que se salga del diseño coreográfico planteado.

Un ejemplo de la resolución de las eventualidades en la escena ocurrió en el 2016 en la materia Repertorio Clásico II, donde junto con mis compañeros de clase llevamos a escena un fragmento de la obra de ballet contemporáneo “Aeternum” del coreógrafo Christopher Wheeldon. A la hora de mostrar en escena la coreografía montada y ensayada durante cuatro meses, hubo inconvenientes que se salieron de nuestras manos y que nos pusieron a tomar decisiones dentro de la escena. Uno de esos fue que en los primeros cinco segundos de la muestra las chicas ya tenían las puntas mojadas producto de una gotera. Este problema nos perjudicó a mi pareja y a mí cuando realizamos un giro en vez de cuatro, permanecer inmóvil mientras otra pareja podía hacer más y solucionar la eventualidad con un cambio coreográfico. Un punto a nuestro favor en la reposición de “Aeternum” fue que la coreografía

manejaba muchos momentos de canon¹⁰ y solucionar del modo en que lo hicimos no hacía tan evidente el error en la coreografía.

Eventualidades como la ocurrida en “Aeternum”, que se salen de las manos de los bailarines, que debemos afrontar y solucionar sobre la marcha de la escena, entrenan también la agilidad con que un bailarín puede apropiarse de la misma.

En “Coco” hubo dos momentos donde todos como elenco estábamos prestando atención conjunta y concentrada y pudimos solucionar un problema crítico en una escena. Había un momento donde *Ernesto de la Cruz* robaba la foto de *Héctor* con el fin de matarlo, pero en la obra esta foto no salió a escena en el momento indicado debido a que se ensayó muy pocas veces con el elemento y se dejó pasar por alto la novedad de que ya había foto. Para solucionar esto se corrió con la fortuna de que *Miguel* había dejado una foto grande que no era de la escena, pero que, en ese momento, afortunadamente, pudo ser usada por nosotros. Las decisiones que la escena nos pidió en el momento dieron cuenta de un trabajo en el salón de clases donde las relaciones de poder se establecían de modo que no había un personaje o bailarín superior al otro por su rol en la obra, pero sí todos estábamos al servicio de cada escena.

En varios ensayos de “Coco” viví momentos donde me concentré tanto en lo que me tocaba hacer como individuo, pensaba como alguien que se le dificulta la coreografía, un personaje protagónico de la obra que debía hacer todo muy bien porque además de ser protagonista era el bailarín que sería evaluado.

En la construcción de mi personaje desde los ensayos tomé varias responsabilidades: pensar en las cualidades de cada movimiento, la intención que busca cada escena para mi

¹⁰“Es una herramienta de composición coreográfica, donde una misma frase coreográfica es ejecutada por varios bailarines en intervalos de espacio y tiempo” Tomado de “EL DICCIONARIO” ([Sylphides PI], s.f.)

personaje, el dibujo espacial. Todo esto al tiempo hizo que en instantes me ensimismara y en algunas ocasiones haya provocado golpes con otros compañeros, momentos en los que la coreografía se desdibujó por mi culpa, confusión en el espacio o en el trabajo grupal por estar enfocado en las tareas que se me habían otorgado, ignorando las tareas grupales, así como un caballo con anteojeras.

Pienso que el ensimismamiento es uno de los errores más grandes en que un intérprete puede caer, soltar las relaciones que una escena requiere para enfocarse netamente en el rendimiento individual puede conllevar a lesiones o golpes, a afectar las demás relaciones que suceden en la escena, además de distraer la burbuja personal y colectiva que está buscando sacar adelante un trabajo exhaustivo que lleva meses de elaboración.

6.6 “Salvar los errores del otro”

El orden en que como bailarín trabajo la interpretación consta generalmente del siguiente método: primero escucho qué busca el coreógrafo en la pieza que propone. Luego, ejecuto la coreografía que me piden hacer, posteriormente, vienen dos pasos que hago al tiempo, mientras voy apropiando la coreografía como mía, voy buscándole un sentido que, a su vez, ayudará a que éste se cobre por sí mismo, lo que es aprender una coreografía para interpretarla. Estos pasos se van aplicando al tiempo que voy buscando la relación de mis tareas con las de los demás para que la relación que tengo con la escena sea más fuerte, que pueda apoyarme de las relaciones que los demás tienen y pueda encontrar momentos donde converjan y entablen una armonía en la escena, no porque algo se vea bonito, sino porque cada uno de los bailarines en escena son conscientes de sus tareas, además de las tareas que tienen los otros, y así mismo, que si ocurre algo fuera de lo planeado, algún accidente en las tareas coreográficas, pueda haber comunicación entre quienes pueden resolver este accidente.

Estos instantes de salvar los errores del otro no ocurren solamente en la escena. Desde los ensayos se entrena esto, pasando una y otra vez la pieza coreográfica, ya que así se puede entrenar alguna posible eventualidad escénica desde el ensayo.

A medida que avanzaba el montaje, se presentaron contratiempos que debían ser solucionados en el acto para seguir el desarrollo de la obra. Un caso importante fue la lesión de Esmeralda. Ésta fue por una fractura en el pulgar de la mano izquierda y tuvo que ser inmovilizada con yeso en la muñeca y parte del antebrazo. Luego de esto debimos intervenir coreográficamente en las escenas que ella participaba para modificar las acciones que ya no se pudieran realizar. El dueto que compartía con ella tuvo varias modificaciones por la fuerza en los apoyos de esa mano para alzadas o momentos de *promenade*¹¹.



Ilustración 3: Fragmentos del ensayo del dueto de Mamá Imelda y Héctor. Captura tomada de video grabado por Manuel Domínguez. 2018



Ilustración 4: El yeso de Esmeralda en medio de los ensayos. Captura tomada de video grabado por Manuel Domínguez. 2018

Este apartado “*salvar los errores del otro*” no sólo da cuenta de cómo mi modo de bailar e interpretar me sirven para conocer el cuerpo de quien baila conmigo para asir su

¹¹ Promenade es la acción del bailarín al dar vueltas en el lugar sobre un pie, manteniendo una pose dada. Tomado de “EL DICCIONARIO” ([Sylphides PI], s.f.)

danza en pro de una escena. Hubo un momento crítico en la obra en la que compañeros tuvieron que “*salvar mis errores*”. Esto dio lugar en la que considero, la escena más difícil de realizar en toda la obra, pues más allá de bailar, este momento coreográfico sucedía fuera del escenario. Me asignaron la tarea de maquillar a *Miguel* en 40 segundos en las bambalinas del teatro, pues debía aparecer conmigo con el rostro completamente maquillado, para que dentro de la escena terminara los últimos retoques en 30 segundos, y pudiera hacer que se camuflara dentro del mundo de los muertos. Tuve grandes problemas con este reto, pues no me quedaba como un esqueleto, parecía más a un oso panda. Se planearon distintos mecanismos para ver cuál podría funcionar más pero el momento del maquillaje fuera de escena fue un reto permanente hasta el día de la función, ya que no había garantías totales de que él saldría bien maquillado.

Este reto me frustró bastante porque era una gran responsabilidad que corría sobre mí y no había podido sacarla adelante desde los dos meses anteriores que se empezó a trabajar esta tarea. Además, era difícil no hacer evidente que el maquillaje era realizado en apuros y *Miguel* debía permanecer en escena con ese maquillaje por al menos 10 minutos antes que tuviera tiempo para ser retocado y arreglado.

7. Análisis de resultados

El reto de personificar a *Héctor* me puso en un lugar donde debía investigarme y dejarme afectar. En el repertorio del ballet no se frecuentan muchos personajes principales con el carácter que *Héctor* posee. Cuando se habla de obras de ballet generalmente se habla de historias de príncipes y doncellas que se convierten en princesas, haciendo alusión en la mayoría de casos a cuentos tradicionales. Sabía que tenía que realizar un trabajo de dominación de la técnica de ballet para poder deconstruirla de acuerdo a las necesidades.

El personaje de *Héctor*, un esqueleto que camina de manera torcida, con un aire chiflado, es algo que no suele presenciarse al ir a un teatro a ver ballet; entonces, la construcción de *Héctor* para una obra de ballet, representó negociar entre la técnica y lo que podía aflorar dentro de la forma de ser del personaje.

Esta negociación, sin duda alguna ha sido el reto interpretativo más grande que he tenido, tener el rol solista. En Orkéseos he tenido varios momentos que me piden un ejercicio completo de interpretación y han sido en ocasiones muy difíciles, pero he podido apoyarme en el equipo de trabajo para una construcción colectiva de la interpretación de una pieza determinada de danza.

Un factor de “*Coco*” del que pensé en tomar provecho para ir suprimiendo el miedo, los nervios y demás sentimientos que podían reprimir mi interpretación fue el hecho de que *Héctor* es un esqueleto, eso significaba maquillaje en mi rostro, y el hecho de que mis gestos ridículos estuvieran ocultos en maquillaje me hacía sentir un poco más cómodo al realizarlos.

Uno de los momentos más complicados de la obra, que era el dominio técnico de las alzadas para el Pas de Deux, fue bueno trabajarlo con bastante tiempo de anticipación con *Miguel* para sentir confianza y seguridad mutua que haría que el dueto saliera de la mejor manera. Ensayar intensamente con él fue de gran ayuda para mi interpretación. Inicialmente no buscaba encontrar mayor insumo, sino que pensaba que, si estudiaba muy bien a *Héctor*, iba a encontrarlo todo por mi cuenta, pero el trabajar en colectivo, como venía haciéndolo con Orkéseos, fue lo que terminó construyendo gran parte de lo que mostré en la escena con *Héctor*.

“El cuerpo es imagen en la experiencia del descubrimiento; se toca como un hallazgo que ha logrado cautivar la sensibilidad de otro cuerpo que también se expone a que sus imágenes sean descubiertas”. (Arcila Rojas, 2010)

Si bien he ganado masa muscular gracias a distintos entrenamientos y he podido hacer alzadas con menos dificultad que antes, las que implican tener los brazos estirados encima de mí me ponen en grandes aprietos. El trabajo como partenaire¹² en los giros y promenade también presentaba dificultades por la altura de Esmeralda, ya que ella mide lo mismo que yo, eso significa que cuando se paraba en las puntas quedaba bastante más alta, esto afectaba directamente las posiciones del cuerpo para las alzadas y los giros, pero también mediante la práctica intensiva, el apoyo y consejería del equipo docente y el trabajo de la confianza dentro y fuera del salón de clases, se logró construir una coreografía que buscaba mostrar un trabajo técnico limpio, honesto con las capacidades de cada bailarín y de acuerdo a la emotividad que pide la escena.

En ésta todo el tiempo debe estar atento de todo lo que está pasando. Cuando entro al escenario no puedo pensar en mí como uno solo; así sea un protagonista, debo estar en permanente escucha con lo que está pasando a mi alrededor, y la escucha que se da entre todos, dentro y fuera de la escena, permiten un trabajo más efectivo. La atención en el trabajo colectivo, sea en un ensayo o en momentos escénicos, demanda que haya una perspectiva periférica. Como bailarín debo estar en relación con todo lo que está pasando en mi alrededor, lo que en la Universidad varios maestros han mencionado como estar *en el aquí y en el ahora*. Así esté haciendo un solo en la escena, mi mirada no puede ser la de alguien con una anteojera de caballos, con una mirada limitada; si bien un trabajo coreográfico me pide que esté concentrado en lo que se trabajó tanto tiempo, indicaciones generales y específicas de quien me dirige, debe haber una atención especial en los sucesos que puedan pasar.

¹² El partenaire traduce del francés pareja. En el lenguaje del ballet el partenaire es quien realiza el dueto clásico con la bailarina, acompañando los giros y realizando alzadas.

La oportunidad que tuve cuando asistí la dirección y creé escenas fue un gran refuerzo para la construcción de mi personaje. Siento que el haber podido tener dos perspectivas, desde adentro de la obra al bailar, y desde afuera, viendo, revisando y corrigiendo, me permitió obtener más recursos de cómo podía ser el actuar de *Héctor*, hacer un esquema mental de cuáles eran las emociones, las situaciones planteadas y el rol que mi personaje tomaba en cada escena.

Aquí encuentro el cómo se llega a la interpretación al tiempo que se va creando o dirigiendo; esto va muy de la mano con la propiedad que alguien tiene del material propuesto, el cómo se apropia una propuesta del coreógrafo y se desarrolla para convertir una frase de movimiento en una posible escena de una obra. Esto también se vive en el otro lado de la moneda, en los momentos que se crea o se dirige.

Las dinámicas que se construyen alrededor del trabajo con adultos en Danzastudio y también en Orkéseos han construido mi preferencia para trabajar con adultos, sea bailando o dando clase. Prefiero dar clase a gente que es consciente del trabajo que realiza y la seriedad que le da a su trabajo y, por ende, al mío, esto me hace sentir correspondido en la exigencia que yo mismo me pongo al afrontar o asumir el ballet como mi principal eje de entrenamiento en la danza.

Pienso que el ensimismamiento es uno de los errores más grandes en que un intérprete puede caer. Soltar las relaciones que una escena requiere para enfocarse netamente en el rendimiento individual puede conllevar a lesiones o golpes y a afectar las demás relaciones que suceden en la escena, además de distraer la burbuja personal y colectiva, dañando así un trabajo exhaustivo que lleva meses de elaboración.

Luego de haber visto el video de la obra pude notar que hubo muchas fallas, momentos que dejé pasar en alto o donde la información la tuve en la mente, pero no se

reflejaba en el cuerpo la intención que quería dar en esos instantes. Fue frustrante ver el video y pensar que busqué controlar y dominar cada aspecto de *Héctor* desde los ensayos, pero que en la obra este trabajo no maduró de la manera esperada.

8. Evaluación de los objetivos

Dentro de este documento se pudieron caracterizar los encuentros positivos y negativos que nutrieron la construcción de mi personaje dentro de “*Coco*”. El espacio de reflexión que se dio en el documento al relacionar mi personalidad en la vida cotidiana con mis experiencias y mi vivir dentro de la escena fueron el eje en el que se pudo construir esta autoetnografía.

La trayectoria mencionada como bailarín intérprete abarcó los tres principales espacios para la danza donde pude trabajar, pensar, sentir y escribir sobre la danza, sobre mis concepciones acerca de ésta como proyecto de vida, y así mismo, sobre el modo en que la danza ha afectado mi subjetividad.

Gracias a mi recorrido por la Universidad, la Compañía de Danza Orkéseos y Danzastudio Escuela de Danza, pude obtener muchísimo conocimiento a nivel técnico sobre cómo se puede ejecutar el movimiento y qué es necesario para realizar esto de la mejor manera; a nivel teórico para entender que la danza no sólo se da en un salón de clases o en un escenario, que la danza está dentro de la historia de la sociedad, dentro de su cultura y dentro de sus costumbres, y por esto es importante analizarla y escribirla; a nivel interpretativo, donde más allá de las formas e imágenes que la danza produce a través del cuerpo, se requiere de un trabajo técnico masivo de construcción de identidad para poder hacer un personaje.

Se trata, simplemente, de volver a lo que es natural a todos y a lo que el cuerpo ha desarrollado por sí solo para que la práctica de la danza se ejecute con base en lo que es común a los

individuos y no con razones externas al cuerpo y su desarrollo natural. Los patrones ya están incorporados, con ellos vivimos todo el tiempo, trabajar a partir de ellos ayuda a establecer caminos más eficientes del sistema nervioso como soporte para el movimiento; entonces, ¿por qué la danza no los va a incorporar de manera consciente para enriquecer su práctica? (Barragán Olarte, 2006)

Este aprendizaje pudo reflejarse en la puesta en escena en una medida parcial. El espacio de reflexión que me he dado en este punto de la carrera no ha finalizado con la culminación de este documento; en la puesta en escena, luego de ver el vídeo de la obra, me di cuenta de que si bien he podido apropiarme mucho conocimiento sobre cómo se ejecuta y cómo se interpreta la danza clásica, aún me falta muchísimo más para lo que, al menos en este documento, esperaba lograr en “*Coco*”.

9. Conclusiones

9.1 De Héctor a Javier

La confianza es muy importante a la hora de hacer un dueto, sea de ballet, danza contemporánea o folclórica, ya que si dos cuerpos que no se conocen son llevados a la escena, no van a tener las mismas habilidades para desarrollar o corregir problemas que sucedan en el acto, como se dice coloquialmente en la danza, salvar los errores del otro.

Para concluir, las reflexiones sobre mi trayectoria artística y más precisamente, sobre el momento de realizar la interpretación de un personaje principal en una obra narrada mayormente mediante el lenguaje del ballet, me hacen darme una idea de cómo ha sido mi construcción como artista y persona, y cómo estos dos factores han coexistido inevitablemente de manera muy ligada.

Los momentos donde me ensimismé con el personaje y no fui consciente de lo que sucedía en la escena, empecé a ser muy metódico con cada ejercicio interpretativo que realizaba, y pese a que en ensayos me di la oportunidad de soltar pretensiones con mi

interpretación y dejé que *Héctor* fluyera de una manera poco controlada, en la función no dejé que mi instinto librara con él y pudiera bailar, sino que el estrés de ser evaluado en un rol protagónico, junto a las emociones que se generaron en los ensayos generales y el día de la función, cerró en ocasiones la vista periférica y mi racionalidad y psicorrigidez afloró en momentos que, viendo el video, lamentaba no haber sentido que estaba bailando.

Reflexionando sobre el capítulo “Concentración vs. Atención vs. Ensimismamiento.”, con el trabajo del grupo de Ballet III me di cuenta que realmente prefiero trabajar con gente adulta. Si bien me genera satisfacción trabajar con niños, tener la posibilidad de aportar a las bases técnicas y generar conciencia en ellos, en su cuerpo y su pensamiento, el trabajo con adultos me supone menos problemas, pues su consciencia en lo que hacen, no sólo en los ejercicios de la clase, sino la disposición para hacer ballet es muy distinta. Algo que me motivó muchísimo a entrenarme en Danzastudio entre otras escuelas que busqué es que asiste mucha gente adulta, esto me da la connotación de que las personas que van a tomar una clase van porque saben lo que van a hacer allí. En otras escuelas por las que pasé la mayoría de personas eran niñas adolescentes, que iban a clase de ballet porque era un hobby o porque los papás las inscribían desde muy pequeñas, pero no se tomaban con la misma seriedad que yo las clases, era frustrante practicar y practicar para bailar en pareja con personas que dejaban de ir al siguiente mes, tenía que buscar empezar una nueva relación de pareja de baile con otra persona, lo cual era sumamente desgastante; puedo decir que las personas que toman clase en Danzastudio se caracterizan por entender qué se hace cuando se entra a un salón de clases.

Los cuestionamientos que se me han sugerido desde Orkéseos me han abierto la puerta a reflexionar sobre mi personalidad y sobre el porqué bailo, por qué he elegido ser bailarín, por qué me entreno en danza clásica y por qué al mismo tiempo me encuentro entrenando danza contemporánea y folclórica colombiana, también me cuestiona si esto es

productivo. Desde la Universidad se busca inculcar en nosotros la idea de que quieren formar bailarines que se motiven a preguntarse, a reflexionar e investigar, y que en el cuerpo se refleje un bailarín que es integral en sus procesos de entrenamiento. En la elaboración de este documento he podido entender con profundidad qué significa ese objetivo; mi vida es como un árbol, uno que antes fue una semilla, fue expandiendo las raíces, los cimientos que edificarían después un árbol, grande, robusto, o delgado, en fin, un árbol que al crecer en sus ramificaciones y dependiendo de cómo se encuentre su contexto social y natural, va a transformarse para servir, sea dando cobijo o fruto.

“DE HÉCTOR A JAVIER” está titulado intencionalmente ya que no busqué principalmente cómo Javier debía trabajar para llegar de Javier a *Héctor*, sino qué podía él darme. Representado como un personaje principal, como un reto interpretativo, como una oportunidad de subir a un escenario a bailar ballet, como la oportunidad de hacer una reflexión sobre cómo me siento con la danza y cuál es mi posición respecto a esta en mi actuar, pensar y hablar.

Si bien este informe pudo darme la oportunidad de analizar aspectos de mi trayectoria de la danza que me han enriquecido y formado como bailarín y persona para la construcción del personaje Héctor Rivera, este ejercicio dio cuenta de cómo el trabajo que he tenido pudo aportar a hacer un rol protagónico, pero estas conclusiones son un proceso inacabado. Este análisis es inconcluso porque es un ciclo de reflexión que creo, es muy importante realizarlo frecuentemente. “*Coco*” fue la oportunidad de observar mi trayectoria artística para seguir evolucionando como el árbol del que hablo antes.

10. Bibliografía

[Sylphides PI]. (s.f.). *EL DICCIONARIO* . Obtenido de [Sylphides PI]:

<http://www.sylphides.es/index.php/78-el-diccionario-c>

Arcila Rojas, C. (2010). *El cuerpo sensible*. Medellín.

Barragán Olarte, R. (2006). *EL ETERNO APRENDIZAJE DEL SOMA: ANÁLISIS DE LA EDUCACIÓN SOMÁTICA Y LA COMUNICACIÓN DEL MOVIMIENTO EN LA DANZA*. Bogotá.

León, M. T. (s.f.). *Diccionario de Ballet*. México.

Mora, A. S. (2008). *CUERPO, SUJETO Y SUBJETIVIDAD EN LA DANZA CLÁSICA*. La Plata.

Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago: LOM Ediciones.

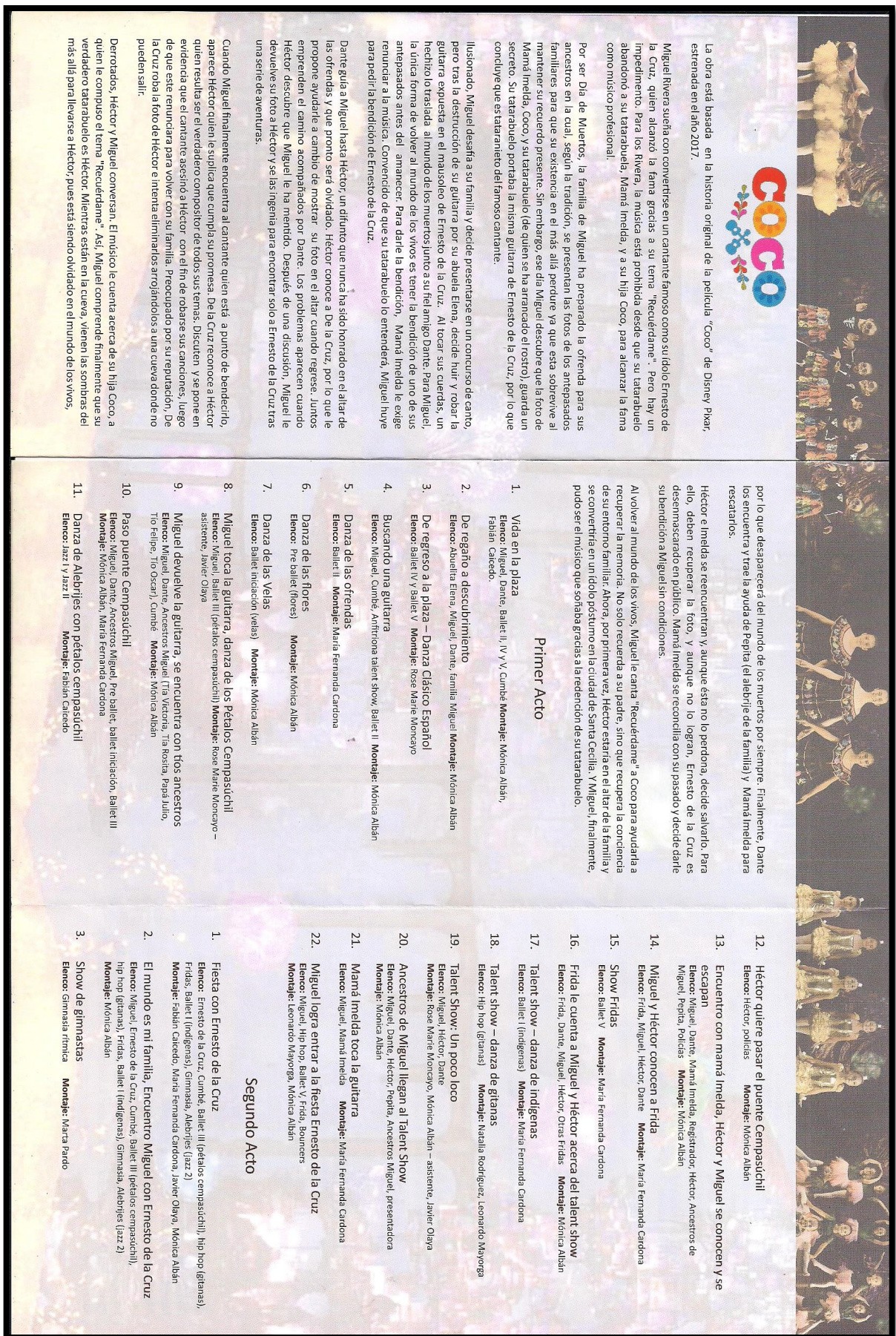


Ilustración 6: Cara posterior del programa de mano de "Coco". Imagen escaneada.