

Hibridaciones

Una reflexión sobre procesos prácticos de creación colectiva en la danza clásica y danza
contemporánea

Autor

Carlos Augusto Ortiz Zamora

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
Proyecto Curricular Arte Danzario
Bogotá
2019

Hibridaciones

Una reflexión sobre procesos prácticos de creación colectiva en la danza clásica y danza contemporánea

Autor

Carlos Augusto Ortiz Zamora

Director de trabajo de grado

Hernando Eljaiek

Magister en Estudios Artísticos

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Proyecto Curricular Arte Danzario

Bogotá

2019

Agradecimientos.

A mi madre. Por apoyarme en sus pies cuando era un niño y permitirme desde entonces seguirla en el gran baile por la vida, ese gran baile en el que ahora tomo su mano sin dejar de seguir sus pasos.

A mi maestro Hernando Eljaiek por hacer que llegara a lugares que no creí posible habitar, por sus invaluable enseñanzas y por su invitación para hacer parte del proceso del que ahora reflexiono en este informe. Por su paciencia y paternal manera de guiarme hacia la conciencia a través de la danza.

A los grandes maestros que hicieron posible mi proceso de formación en un bello sueño cumplido, llamado Arte Danzario, donde persistimos y confiamos, donde decidimos dar los primeros pasos que nos llevarían a construir un espacio irrefutable y necesario para nuestro territorio.

Informe trabajo de grado interpretación o creación –obra “Arreboles, del ocaso al alba”.



Ilustración 1: Afiche Arreboles, del ocaso al alba

Temporada de estreno: 13, 14 y 15 de junio, 2018 – Teatro la Candelaria, Bogotá D.C.

Montaje de grado: “Arreboles del ocaso al alba”

Dirección: Hernando Eljaiek

Intérpretes creadores:

Marcy Paola Barrera Aldana
 Angie Natalia Rodríguez Camelo
 María Camila Velandia Prada
 Mirayelet Hasbanar Herrera Ramos
 Yonna Lizzouli Bernal Neira
 Angie Viviana Rincón Ariza
 Valentina Montealegre Serrano
 Angélica Mesa Vergara
 Divali López Rivera
 María José Mora Valderrama
 Sofía Negret Cubillos
 Angie Katherin Restrepo Ordoñez

Luis Carlos Acevedo Soacha
 Edison Derick Laguna Garzón
 Jader Enrique Suárez Torres
 Nicolás Alejandro Morales Urquijo
 Juan Sebastián Zaraza Murillo
 Santiago Povea Leudo
 Ricardo Nieto Ortiz
 Brayan Alberto Acuña
 Carlos A. Ortiz Zamora

Contenido

Agradecimientos.	iii
Tabla de ilustraciones.....	vi
Resumen.	vii
Introducción.	1
Objetivos de la propuesta creativa o interpretativa.....	6
General.....	6
Específicos.....	6
Metodología o procedimiento de la propuesta creativa o interpretativa.....	7
Descripción de cada uno de los resultados alcanzados.	8
El trabajo en pareja: Un soltar emocional.....	10
Nivelar los cuerpos desde la exigencia.....	11
La sensibilidad también componía un fundamento.....	12
El riesgo como un impulso para interpretar.....	13
Descripción de cada uno de los resultados alcanzados en el desarrollo de la propuesta creativa o interpretativa.....	14
Del esfuerzo físico a un estado consciente.	15
Bailar con decisión, una fuerza descomunal que nos mueve.....	17
El “desamor” más allá de los cuerpos.....	18
El riesgo: un salto al vacío para luego elevarse.....	19
Generamos expectativa.	21
Generamos sentido colectivo desde la sensibilidad.	22
Análisis de resultados, productos, alcances e impactos del trabajo de grado, de acuerdo con la propuesta de creación o interpretación.....	23
Del esfuerzo físico a un estado consciente: Reivindicando la danza desde nuestro hacer y desde nuestro espacio.	23
Bailar con decisión, una fuerza descomunal que nos mueve: Hibridar entre las reflexiones.....	24
El “desamor” más allá de los cuerpos: Hallar una verdad que confronta.	26
Generamos expectativa: Establecer la pertinencia de nuestro propósito como bailarines.	27

Evaluación y cumplimiento de los objetivos de la propuesta creativa o interpretativa.	29
Hibridaciones: Una reflexión en movimiento sobre lo que consideramos técnica.....	29
Cuerpos resistentes, disciplina escénica: una cohesión de grupo en el espacio.....	32
Montaje y proyección de movilidad de la pieza coreográfica: fortaleciendo la gestión de nuestro proceso para ser llevado a distintos espacios.....	33
Cumplimiento de un guion coreográfico.	35
Conclusiones y recomendaciones.	37
La pertinencia de la danza clásica en la ciudad de Bogotá desde la Universidad Pública.	39
Referencias	42

Tabla de ilustraciones.

Ilustración 1: Afiche Arreboles, del ocaso al alba	iv
Ilustración 2: Arreboles	7
Ilustración 3: Sintiendo	10
Ilustración 4: Estirando antes del ensayo	11
Ilustración 5: La Silla	13
Ilustración 6: Volando.....	14
<i>Ilustración 7: El Grupo</i>	41

Resumen

El presente informe de interpretación, es una descripción y análisis de mis experiencias vividas en el proceso de creación de la pieza coreográfica *Arreboles*, con el propósito de encontrar relaciones o distinciones entre lo que conocemos como técnica de danza clásica y la búsqueda expresiva de la danza contemporánea.

Este escrito expone como dos lenguajes danzarios dialogan en un mismo espacio de creación, entre los bailarines, la música y la puesta en escena, desde la perspectiva de un director que ha transitado por un camino lleno de inquietudes y búsquedas personales, y el conocimiento de diferentes líneas transversales del arte.

Así pues, realizo un análisis, el cual está atravesado por mis experiencias vividas en mi proceso formativo con la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, allí construyo y creo relatos que fundamentan y apoyan la idea dramatúrgica de la pieza coreográfica.

Este proceso reflexivo también tiene como finalidad evidenciar los resultados obtenidos durante la asignatura Montaje de Grado integrada en la malla curricular, para establecer un primer acercamiento escrito sobre los procesos allí realizados y generar una iniciativa para futuras investigaciones relacionadas.

Abstract

This interpretation report is a description and analysis of my experiences in the process of creating the choreographic piece *Arreboles*, with the purpose of finding relationships or distinctions between what we know as classical dance technique and the expressive search for dance contemporary

This paper exposes how two dance languages dialogue in the same space of creation, between dancers, music and staging, from the perspective of a director who has traveled a path full of concerns and personal searches, and knowledge of Different transversal lines of art.

So, I perform an analysis, which is crossed by my experiences in my training process with the Francisco José de Caldas District University, there I build and create stories that support and support the dramaturgical idea of the choreographic piece.

This reflexive process also aims to show the results obtained during the course Assembly of Integrated Degree in the curriculum, to establish a first written approach on the processes performed there and generate an initiative for future related research.

Introducción.

**Hibridar en medio del movimiento
para hallar una verdad
que confronta en medio del CAOZ¹.
(Ortiz, 2018, s.p.)**

El Proyecto Arte Danzario asume como su objeto de estudio los lenguajes de la danza manifiestos en las prácticas sociales, creativas y académicas del campo de la danza en Colombia en su relación estrecha con el campo del arte y la cultura local y global.² Entre su estructura se encuentra la línea de investigación en interpretación, la cual se divide en varias profundizaciones en interpretación, tales como, Danza Clásica, Danza Contemporánea, Danza Tradicional y Danza Teatro, esto tiene como propósito ofrecer bases teórico-prácticas de diferentes técnicas de danza, para consolidar un criterio integral en sus intérpretes.

Los estudiantes que nos hemos formado en este proceso, descubrimos afinidades y despejamos imaginarios sobre las técnicas de danza en una etapa de nivelación y exploración en los tres primeros semestres de la carrera, posteriormente decidimos nuestro enfoque de profundización.

Algunos estudiantes ingresan al PCAD sin conocer lo que es la técnica en danza clásica³, lenguaje que les resulta ajeno, esto lleva a que la mayoría de bailarines decidamos elegir la profundización en danza contemporánea, por la necesidad de asumir la danza de una manera más “orgánica” y favorable para nuestros cuerpos.

¹ Refiere a las siglas de mi nombre: Carlos Augusto Ortiz Zamora (C.A.O.Z.)

² Tomado de <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/arte-danzario>

³ La Danza Clásica, también conocida como Ballet, es una de danza que cuenta con distintas técnicas interpretadas a través de un estudio específico del movimiento. Ballet es, además, el nombre que permite hacer referencia a la pieza musical compuesta para ser interpretada a través de la danza. La danza clásica surgió en el Renacimiento, cuando las bodas y eventos aristocráticos eran celebrados con bailarines de la corte que mostraban sus destrezas. Con el paso del tiempo, se estableció todo un estudio académico y surgieron las diferentes escuelas madre del ballet en el mundo como la francesa, la italiana, la rusa, entre otras.

En mi proceso generé una gran resistencia hacia el ballet los cinco primeros semestres de la carrera, consideraba que era algo necesario, pero poco ortodoxo para mi cuerpo y mi disfrute del movimiento. Me formé ideales y comparaciones innecesarias frente a los logros de los procesos de mis compañeros. Lesionaba mi cuerpo constantemente, no tomaba la técnica como un proceso reflexivo, que necesita de atención, sino que imponía las formas de la técnica desde el esfuerzo como lo afirma Mora “cuando habla de la distancia existente entre nuestro cuerpo real y el modelo de cuerpo legitimado como hegemónico, una brecha entre lo que somos, el cuerpo que tenemos y el cuerpo que deberíamos, o que es socialmente valorado tener. (pág. 4)” (Mora, 2003), así pues, planteé un conflicto con la propia subjetividad, a partir de una relación conflictiva con el propio cuerpo.

Como consecuencia de lo anterior, asumir una técnica como el ballet a edad tardía⁴, no sólo generó un cambio físico sino emotivo y sensorial en la relación con mi cuerpo, lo que creó un cúmulo de estrés y frustración, llevándome a dudar en repetidas ocasiones de mí que hacer en la danza. Esta sensación de frustración me seguiría hasta que encontré la primera excusa para aplazar dos semestres de la carrera, pero jamás imaginaría que sería lo más pertinente para evaluar si la danza era necesaria en mi proyecto de vida y que además esto me permitiría asumir la etapa final de la carrera empoderado.

Al regresar al PCAD después de un largo año de búsquedas personales e intercambio de saberes desde la danza en otro país como México, me permitió valorar los contenidos que recibía en la Universidad y encontrar la importancia de cada uno de ellos

⁴ Comencé a los 21 años en el proceso de formación desde la danza clásica en el Proyecto Curricular Arte Danzario. Recibía constantemente las apreciaciones que el bailarín de danza clásica debe formarse desde los 5 años en adelante.

para mi proceso formativo como bailarín. Así pues, me propuse desde entonces de manera consciente y reflexiva, acercarme y buscar en las técnicas un mismo lenguaje sin distinciones de disciplina, la danza como un hecho de expresión y sensibilidad desde lo técnico y no la imposición desde la representación.

Hallar la danza en un espacio que no estaba mediado por criterios de evaluación y los resultados cuantificables del esfuerzo, me recordaba constantemente el gusto personal por el movimiento y me llevó a un punto específico en mi proceso de formación académica; asumir e interpretar desde la técnica de danza clásica un montaje de grado, sin mayor condicionamiento que el gusto personal por hacer parte de un proceso que me resultaba fascinante y desafiante.

A mi regreso bailé algunos procesos de montaje de grado en Arte Danzario, cada uno de una profundización distinta, *Un decir desde la profundización de danza contemporánea*⁵ y *Antonia “Retazos de una ciudad imaginada”*⁶, desde la profundización en danza tradicional lo que me llevó a promover diversas relaciones con mi cuerpo y con otros intérpretes. A relacionarme con las intenciones y propuestas creativas de los directores, para proponer desde mi quehacer como bailarín de danza contemporánea, y por supuesto a entrenarme y formarme en otras técnicas que enriquecieron mi saber cómo bailarín, entre ellas la danza clásica, que significó para mí todo un reto por superar, ya que

⁵ *Un decir* es un montaje de grado del Proyecto Curricular Arte Danzario que centra su atención en la tensión entre el cuerpo y el texto, el lenguaje y el gesto abstracto. Es dejar que la palabra se fugue en el cuerpo, que el lenguaje esté siempre en función de volverse cuerpo; el lenguaje se hace movimiento desde el encuentro entre la insinuación y el gesto afectivo, entre la intención de decir y el momento en el que se olvida. Directora: Juliana Atuesta.

⁶ *Antonia* es un montaje de grado del Proyecto Curricular Arte Danzario. Es el resultado de una composición colectiva inspirada en representaciones, símbolos y construcciones socioculturales de la Bogotá de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX desde la danza folclórica, reflejados en la diversidad de corporeidades que la interpretan. Directora: Marta Esperanza Ospina.

me llevó a cambiar la predisposición corporal y emotiva frente a la técnica, para llegar a entender que al igual que otros lenguajes del movimiento, esta era una de las búsquedas más complejas para mi cuerpo y a su vez una de las más necesarias.

Así pues, hallé poco a poco el disfrute del movimiento, aun cuando reconocía que no era solo danza contemporánea lo que ejecutaba, es como si hiciese danza clásica en algún momento del proceso de formación y no fuese consciente de ello. Considero que esto se daba porque como intérpretes en el PCAD es posible provenir de distintas profundizaciones y al mismo tiempo estar permeados por otras; esto no fue una excepción en el proceso de montaje de grado *Arreboles*.

Hoy día con certeza puedo decir que sucedió un cambio en mí, desde mi primer montaje de grado *Un Decir* hasta el último *Arreboles*. Sin proponérmelo iba apropiando la técnica de danza clásica dejando los prejuicios personales y entendiendo mis capacidades y dificultades que con trabajo constante se convirtieron en virtudes, cada proceso me retaba y me llevaba a un nuevo espacio de conocimiento, sin darme cuenta en algún momento de mi proceso, me encontraría en un salón de clase aferrado a una barra de madera, asumiendo algo que no pensé disfrutar como lo hago ahora. Así es, como he asumido el ballet, un gran reto por afrontar y muchas ideas contradictorias por trascender, entre lo que reconoce mi cuerpo como danza contemporánea y este nuevo estado de búsqueda en el lenguaje propio de la danza clásica.

Este informe expone los resultados obtenidos en el proceso de construcción y movilidad de la pieza coreográfica *Arreboles*, mediante reflexiones que describen lo que se encontró, a mi parecer, pertinente para generar nuevas inquietudes. Aporta a la visión que se está construyendo desde el espacio de la universidad y en la ciudad hacia la creación

desde la técnica de danza clásica, por ello nació la necesidad de analizar desde mi experiencia, como pretexto para preguntarme qué pasa con la conciencia corporal de aquellos intérpretes que integramos un montaje de grado provenientes de otra técnica de danza distinta a la que elegimos en Arte Danzario, para cuestionar si existe alguna intención propia de la carrera para enseñar la creación en danza como un hecho de construcción colectiva que integre las diferencias.

La intención de este escrito es entablar un diálogo generador de análisis y conclusiones posibles con el lector a la vez que conoce sobre nuestra labor, para activar la mirada desde diferentes puntos de vista, para que quede plasmada la construcción creativa de la pieza coreográfica *Arreboles*, respondiendo a la necesidad de escribir sobre procesos de creación desde la asignatura Montaje de Grado en el proyecto curricular.

En cuanto a mis reflexiones y análisis plasmados en este trabajo, puedo afirmar que es la recopilación de todo un proceso de pensamientos reflexivos que me llevaron inevitablemente a manifestarme desde las letras.

Objetivos de la propuesta creativa o interpretativa.

General.

Evidenciar las relaciones o distinciones que surgen, entre la técnica de danza clásica y la técnica de danza contemporánea, desde la experiencia de Carlos Ortiz como intérprete de danza contemporánea, dentro del proceso de creación de la pieza coreográfica *Arreboles* de la asignatura montaje de grado, del Proyecto Curricular Arte Danzario.

Específicos.

1. Reflexionar sobre las experiencias como intérprete de danza contemporánea en el proceso creativo del montaje de grado *Arreboles*, desarrollado a partir de la propuesta metodológica de Hernando Eljaiek, y así evidenciar la relevancia que ésta significó, para poder corporizar la técnica de danza clásica desde la exploración de la danza contemporánea.
2. Plantear un análisis de las experiencias, hallando las relaciones o distinciones de las técnicas enunciadas en el proceso de montaje de la pieza coreográfica y su metodología de creación, para establecer un fundamento conceptual y referentes teóricos que consignen en el informe de interpretación, la postura del director.



Ilustración 2: Arreboles

Metodología o procedimiento de la propuesta creativa o interpretativa.

Este punto hace referencia a la descripción de la metodología utilizada durante el proceso de creación de la pieza coreográfica *Arreboles, del ocaso al alba*, la cual se realizó con la técnica de danza clásica, en la asignatura Montaje de Grado 2018-1, a cargo del maestro Hernando Eljaiek⁷, donde participaron veintidós estudiantes, entre hombres y mujeres, dentro de un periodo de tiempo de cuatro meses y medio, con una intensidad de cuatro horas diarias, de lunes a viernes.

⁷ Maestro formador en danza clásica del proyecto Curricular Arte Danzario en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Director de la academia y compañía de danza Danus Danza. Director y coreógrafo del Montaje de grado *Arreboles del ocaso al alba*.

Descripción de cada uno de los resultados alcanzados.

El proceso da comienzo el primer semestre del año 2018 en la sede Centro Cultural y Recreativo La nueva Santa Fe de la Facultad de Artes ASAB (FAASAB); de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC), donde se desarrollan las actividades académicas del Proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD).

Al inicio del proceso nos enfocamos en un trabajo de exploración y creación desde el movimiento. En los encuentros teníamos un tiempo de entrenamiento en la barra con técnica de danza clásica para disponer el cuerpo a la creación.

El maestro director, al inicio nos dio a conocer la idea y la intención dramática para la obra por medio de un guion técnico, asimismo nos informó cómo se deseaba mostrar los cuerpos en la escena, cuál era la intención frente a la musicalidad desde el manejo de conceptos como el pulso y la armonía, para lograr un trabajo que contemplara un ritmo colectivo, sin embargo no se tenía certeza de cómo debía ser materializado, como tampoco se tenía certeza de cómo llegar a hablar de un concepto específico de interpretación.

Para empezar a construir se dieron pautas iniciales de trabajo como el amor, el miedo y el encuentro, se crearon frases de movimiento y posteriormente fragmentos coreográficos que evocaban las pautas dadas, motivados por experiencias y sensaciones personales.

Después de esta exploración, el maestro propuso una frase de movimiento que elaboró para ser ejecutada por el grupo, se probaban diferentes posibilidades de poner los elementos coreográficos en el espacio-tiempo. “La danza se compone de diversos elementos básicos que se interrelacionan, logrando transmitir emociones al público y para

el mismo bailarín como movimiento, ritmo, expresión corporal, espacio y estilo”. (Ramirez Esteban, 2015)

De allí se probaron entradas y salidas del escenario, repeticiones de fragmentos cortos, pausas, aceleraciones, trabajos por grupo y por parejas.

Constantemente se replanteaba el diseño del fragmento coreográfico y las posibilidades de ejecución de dicha propuesta. Se tomó el canon coreográfico como premisa desde el manejo del tempo musical, el diseño con diferentes frentes y tránsitos en el espacio, “Canon o fuga es una frase coreográfica ejecutada repetidamente y en diferentes tiempos, respetando su estructura rítmica. Aunque en las sucesivas repeticiones se pueda variar los niveles, la dirección y localización en la escena”, (Garcia,2009). Por último, se reelaboró cada propuesta de trabajo en grupo, a uno realizado por parejas, hecho que nos permitiría estructurar una de las escenas más importantes del montaje, llevándonos a definir la esencia de lo que deseábamos construir, un trabajo de creación colectiva que estuviese mediado por el concepto del amor y el desamor como búsqueda interpretativa.

En algunas ocasiones el maestro Hernando acudió a algunos de nosotros como intérpretes de la línea de danza contemporánea, para componer imágenes corporales que él se proponía realizar, pero no encontraba la manera de recrearlas, fue el momento en que estuvo dispuesto a escuchar las voces de quienes hemos pasado por otros procesos de creación, fue allí donde pudimos proponer desde nuestra visión de cuerpo y nuestras dinámicas corporales.

Después de crear movimiento, las frases coreográficas resultantes fueron adaptadas al lenguaje técnico de la danza clásica, era inevitable notar que no solo hacíamos ballet, sino que la técnica muchas veces iba más allá de la intención de mostrarse. El maestro

arriesgaba y desarticulaba la técnica para darle vida a la expresión por medio de otros lenguajes danzados. Así pues “la danza dramática es la interpretación que hace el bailarín- actor a partir de una intención primaria y otras intenciones, enigmas y pequeños detalles que surgen durante la creación” (Fuentes, 2012, p. 161).

El trabajo en pareja: Un soltar emocional.



Ilustración 3: Sintiendo

El primer pretexto para hallar una sinergia grupal fue la exploración de sensaciones; a través de sesiones de sensibilización corporal, las cuales consistían en movilizarnos por el espacio y la mirada como un primer acercamiento al

trabajo en pareja, buscaban la honestidad de los cuerpos, las miradas nos llevaron a un silencio colectivo donde se podía escuchar las intenciones emocionales a las que nos empujaba el director, dejar fluir las sensaciones era una de las directrices.

El contacto físico como herramienta, se propuso desde el trabajo por parejas, luego por grupos y por último en colectivo, para hallar el sentido de la manada, del respirar al unísono, de sentir el calor corporal y la intención del otro, para entablar un diálogo corporal y no verbal, un espacio donde la palabra se extingue y el cuerpo emerge como lenguaje.

A pesar que algunos compartimos espacios académicos en semestres anteriores, esta sería la metodología que nos abriría la posibilidad de entrar de una manera sensible y sincera en el otro, quitando de los cuerpos los manierismos⁸ que no permiten confrontarnos.

⁸ Manierismo o manierismo. m. trastorno de la psicomotricidad, caracterizado por un exceso y una exageración de los movimientos (del lenguaje, de los gestos, de la mímica, de la marcha, etc.), que aparecen como faltos de espontaneidad, teatrales y artificiosos, como afectados e inauténticos.

En algún momento de este proceso contamos con los valiosos aportes del maestro Juan Pablo González Leal⁹, él nos brindó herramientas de interpretación y nos habló de la dramaturgia del movimiento, la carga emotiva de la que debe estar investida la danza para



Ilustración 4: Estirando antes del ensayo

no recaer en la representación vacía de un cuerpo lleno de forma y no de contenido.

La búsqueda de la emotividad a través del concepto amor y desamor fue determinante para encontrar las relaciones y el sentido a la propuesta, la improvisación y

exploración de los cuerpos fueron arrojando ciertas relaciones que se establecían de manera específica entre algunos intérpretes, esto fue aprovechado por el maestro para definir el trabajo por duetos tomando en cuenta las sensaciones que experimentaba al ver dos cuerpos relacionados desde el movimiento y la sensibilidad.

Nivelar los cuerpos desde la exigencia.

Integrábamos un equipo de personas de distintas disciplinas dancísticas y deportivas, esto nos llevó a acudir a diversos entrenamientos físicos.

Iniciamos el primer bimestre con un trabajo de estiramiento y conciencia de segmentos musculares y articulares propuesto por el maestro, para generar en los cuerpos un estado de distensión y liberación, sin embargo poco a poco fuimos notando que este

⁹ Maestro de danza con Pregrado en Artes Escénicas con Énfasis en Danza Contemporánea de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, junio de 2011- Agosto 2005 y Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, marzo de 2016 - Agosto 2013. Actualmente es maestro en el proyecto curricular Arte Danzario en la profundización de danza teatro.

propósito no siempre lograría ser eficaz, para disponer los cuerpos hacia el fuerte trabajo físico que se proponía realizar. Así pues, el entrenamiento físico deportivo de nuestra compañera Angélica Mesa¹⁰ surgió como la necesidad de acondicionar los cuerpos para ganar resistencia y fuerza, para afrontar el arduo y exhaustivo trabajo para la escena, se trabajaban pulsadas, giros, grandes saltos, el cuerpo debía estar dispuesto para las necesidades del director.

Durante tres meses establecimos un entrenamiento aproximado a cuarenta minutos por circuitos, que nos entrenaba en temas como la resistencia, la potencia muscular, el equilibrio y la coordinación. Sin contemplarlo, eso nos llevó a trabajar más como equipo, a exigirnos al mismo nivel, en cada sesión no había distinción, cada uno debía cumplir con los mismos objetivos y esto nos permitió reconocernos y sentirnos como iguales

La sensibilidad también componía un fundamento

Se abrían espacios para el constante diálogo e intercambio de sensaciones emocionales que se estaban vivenciando en el proceso de creación, el maestro realizó una tarea casi terapéutica en grupo, donde nos confrontaba desde nuestra labor como artistas, como bailarines y como seres sensibles. Nos llevaba a reflexionar sobre nuestro lugar en el mundo, hablamos de nuestros miedos más radicales y personales, evaluábamos nuestros avances fortalezas y dificultades.

De nuevo se generó un espacio de intercambio para reconocernos esta vez no desde el cuerpo sino desde la emoción, desde un proceso reflexivo que es necesario en toda metodología, desde la práctica para que tenga un significado de apropiación de identidad,

¹⁰ Angélica Mesa Vergara, (1 de Septiembre de 1994) Deportista de alto rendimiento en gimnasia artística de la liga Colombiana de gimnasia y bailarina de danza clásica.

en donde nosotros como intérpretes pudiéramos ser acogidos y escuchados desde la



Ilustración 5: La Silla

palabra, donde todos generamos conocimiento colectivo desde la reflexión.

El riesgo como un impulso para interpretar

Se desarrolló un trabajo escénico con una silla con dimensiones que se acercaban a los tres metros de alto y un metro de ancho y que fue diseñada específicamente para el montaje. Se elaboró un diseño de escalera en su espaldar, que fue reforzado con placas metálicas en aluminio y ajustadas a la silla con tornillos, para darle más resistencia

al duro trajín que recibiría.

El propósito del trabajo con este elemento era representar la soledad del ser, en algún momento de la propuesta se mostraba la estructura en un foco específico de luz y rodeada de niebla para denotar esta intención, en otros momentos se trabajaba su traslado por medio de tres intérpretes varones que movilizaban la estructura de distintas maneras, para esto se dio un espacio de exploración e investigación con el elemento.

Pasada esta etapa de reconocimiento con la silla, se integró a los demás intérpretes en la propuesta dramática. Los cuerpos fueron componiendo imágenes y llenándola de lenguaje simbólico. La silla a veces perdía su utilidad más primaria y se convertía en un transporte, en una cama, en escalera, en puente, en un cuerpo más.

De este trabajo con el elemento salió una nueva propuesta por desarrollar, donde la intención ahora sería transportar un cuerpo. El riesgo fue hecho latente, el vuelo, así



Ilustración 6: Volando

llamábamos a una de las acciones o escenas dentro de la propuesta, era una búsqueda de cuidar el bienestar de otro y su integridad.

Se trataba de un cardumen de intérpretes varones que se movilizaban indiscriminadamente

por el espacio que, entre sí, cargaban un cuerpo femenino con pulsadas que iban cambiando sin ser planeadas o esperadas, para esto también se establecieron sesiones de exploración grupal, donde lo más importante fue la escucha y la atención, en cada encuentro se buscaba que el grupo se moviera de manera fluida por el espacio y el cuerpo que era transportado pareciera etéreo, sin peso. Se estudiaba constantemente los agarres y esfuerzos que debían darse. Se iban fijando imágenes contenidas que componían o se acercaban a la intención que buscaba el director. Se estableció un diseño de tránsito por el espacio, de igual manera cargadas apoyos y entradas y salidas del cardumen para ampliar la visión de la imagen construida por los cuerpos.

Descripción de cada uno de los resultados alcanzados en el desarrollo de la propuesta creativa o interpretativa.

A continuación, se enuncian una serie de logros alcanzados que relaciono desde mis experiencias como interprete en la pieza coreográfica *Arreboles*, resultado de una metodología que estuvo atravesada por un proceso de creación colectiva y un constante intercambio de saberes y toma de decisiones en grupo.

Del esfuerzo físico a un estado consciente.

Al inicio del proceso existió incertidumbre, no solo porque no teníamos claro hacia dónde dirigir y materializar nuestro esfuerzo, sino porque la notable diferencia de cuerpos y entrenamiento generaba ansiedad, personalmente sentía disgusto por algunas de mis compañeras al realizar trabajo en parejas en la primera etapa de exploración de movimiento, en la que debía realizarse alzadas y apoyos de trabajo en pareja, ya que no contaba con el conocimiento suficiente.

Las exigencias técnicas eran un diario vivir, aunque me hubiese entrenado desde mi regreso a la universidad durante casi tres años en técnica de danza clásica, existían grandes temores por afrontar uno de los retos más grandes y casi obligatorios en la danza clásica. Hasta ese momento no fui consciente de que nunca me había interesado por fortalecer ese aspecto dentro del trabajo técnico y ahora sería uno de los mayores requisitos para el trabajo interpretativo de *Arreboles*.

Desde mi regreso a la universidad conocí al maestro Hernando, a través de la asignatura de Danza Clásica Tempo Movimiento I, me sentí acogido por su metodología de enseñanza en el ámbito de la danza clásica, aun sin conocerlo supe desde su primera clase impartida que buscaría desarmar mi conciencia y predisposición frente al ballet, para llegar a las fibras más sensibles, para llevarme a indagar y encontrar mis fortalezas y de este modo pudiese reconfigurar mi cuerpo para la técnica. Algo muy similar sucedió en su metodología para la creación de esta pieza coreográfica. Nos llevó a cada uno a una búsqueda personal de fortalezas que se podrían potenciar y poner en manifiesto para el accionar como bailarines. Fue decantando las diferencias técnicas y corporales para encontrar una sensación unificadora de trabajo en grupo. En pocas palabras fue de un

ámbito general que abarcaba diferencias de toda índole como edades, cuerpos, procesos técnicos, historias de vida y fortalezas físicas, hacia las especificidades grupales que generaban un sentir colectivo sin dejar de reconocer internamente dichas diferencias.

Al inicio del proceso se propuso una metodología de entrenamiento corporal desde el estiramiento y trabajo de barra al piso, con estiramientos lentos y música suave para preparar al cuerpo hacia el trabajo, para tranquilizar nuestro ímpetu y estar activos para razonar desde el movimiento, sin embargo, muy pronto el maestro notaría que su metodología no sería la más efectiva para un grupo de más de veinte intérpretes con distintas maneras de enfrentar su oficio.

Como consecuencia de lo anterior, el maestro le dio lugar a mi criterio y me permitió aportar. Pude proponerle nuevas formas para disponer los cuerpos ya que evocaba juegos teatrales y métodos de creación que había experimentado en otros procesos anteriores. El director estuvo dispuesto a ceder y transformó los criterios para escuchar, reconocía en mí, una trayectoria y tomaba en cuenta mi voz. Desde entonces el maestro abrió una gran posibilidad para el grupo y se dispuso para el intercambio de saberes, la construcción colectiva de movimiento y metodología de trabajo, le dio un sentido original en lo dramático e interpretativo de la pieza coreográfica, que estaba pensada desde los aportes de cada uno.

Considero que no hay un hecho más relevante que le permita a un bailarín apropiarse de un proceso y sentir que tanto sus ideas como sus propuestas son tomadas en cuenta y puestas a prueba en la creación. Esta práctica fomentó respeto entre nosotros, ya que a su vez permitía que nos pusiéramos en el papel de la dirección. Este hecho permitió reconocer la gran responsabilidad que conlleva proponer para crear.

Bailar con decisión, una fuerza descomunal que nos mueve.

Lo técnico fue potenciado en cada cuerpo, una labor que parece sencilla, pero al maestro le ha llevado un gran número de experiencias y observaciones en campo, esta es una sensibilidad que solo se gana con los años entregados a la enseñanza, poder reconocer tu potencial y llegar a él hasta sacarlo a la luz en las fibras más íntimas. Esto es muestra de que había una claridad del director hacia los cuerpos que deseaba ver en la escena. Él aprovechó las fortalezas físicas y emocionales de cada uno de los integrantes para la construcción del sentido dramático.

Pude evidenciar logros importantes en mi proceso, el simple hecho de bailar danza clásica, era una circunstancia a tener en consideración, después de una búsqueda más consciente con mi cuerpo, poco a poco iba perdiendo masa muscular y sin darme cuenta ganaba potencia, el entrenamiento técnico acompañado de una rutina diaria de exigencia física nos llevó a sobrepasar un límite hasta ese momento desconocido, cada día se saltaba un poco más, se resistía un poco más, se podía levantar con menos esfuerzo a las compañeras de labor y entendí que la fuerza no solo es una exigencia física, sino un estado de conciencia o como llamaría el maestro Eljaiek a la técnica:

“ejecutar la danza empleando el menor esfuerzo posible y optimizando todo a favor de un propósito específico; utilizar la musculatura necesaria”.

Encontré grandes logros en el cuerpo de mis compañeros y compañeras, había una sana competencia entre nosotros y siempre buscábamos un mayor nivel de dificultad en nuestras propuestas de movimiento, entre los hombres, por ejemplo, intentábamos ejecutar figuras complejas y grandes saltos, fuimos descubriendo que la falta de decisión no nos había permitido avanzar en nuestro proceso académico personal y poder evidenciarlo en el

montaje de grado me puso en un mismo nivel técnico. Retarnos a realizar algo sin dar espacio para la duda, nos llevó a un estado mental de asumirnos sin contemplaciones ni auto indulgencias.

Mis compañeras lograron un adecuado equilibrio en las puntas, potenciaron su salto, su resistencia y su fuerza para asumir las alzadas, las elevaciones de piernas y el trabajo de brazos, ejecutaban giros cada vez más limpios. El entrenamiento físico se hizo notar después del tercer mes, los cuerpos eran tonificados y bailaban con una fuerza interpretativa extraordinaria, con una violenta necesidad de expresarse, las preocupaciones técnicas pasaban a una segunda instancia, las cargadas ya no representaban el esfuerzo, y los cuerpos resistían las cuatro horas de trabajo diario.

El “desamor” más allá de los cuerpos

Si hablar de amor como término general, sea propio o no, es complejo, hablar de desamor se convertía en un tema difícil de expresar entre nosotros, el desamor como herramienta e impulso de la creación nos llevó a sentir emociones contradictorias entre nosotros, en ocasiones era inevitable no sentirse amado o amando a tu compañera, había una comunicación que iba más allá de lo racional y de allí nació el impulso de la interpretación, una fuerza que considero debe movernos como bailarines y aún más importante, como humanos.

El trabajo de pareja fue un soltar emocional y corporal, permitirle al otro que no solo entre e interactúe en tu cuerpo, sino que además se lo permitas emocionalmente, genera una conexión irreversible de la cual nunca se regresa, creas un vínculo íntimo donde las palabras ya no son un medio necesario para expresar, bastaba con mirar a tu compañero de labor para entender que se deseaba hacer. Los miedos se tomaron como motor de

búsqueda de lo que se quería contar por el director y el desamor era el pretexto ideal para llegar allí, el amor, todo lo cura, lo trasciende, todo lo resuelve.

El riesgo: un salto al vacío para luego elevarse

Se desarrolló un trabajo con un elemento de grandes dimensiones y peso considerable que dispuso los cuerpos en otro estado de conciencia y nos lanzó a arriesgar aún más. El trabajo con elementos puede ser un arma de doble filo ya que puede aportar y componer en el discurso de la propuesta, como puede que distraiga o tergiversar la idea si los ejecutantes no aprovechan al máximo la utilidad del elemento.

Considero que existieron algunas dificultades particulares con este elemento como el peso y el tamaño. Una silla de aproximadamente tres metros de alto y uno de ancho con refuerzos metálicos y diseño de escalera, es un hecho considerable si se le mira desde el esfuerzo físico, aun cuando cuatro intérpretes la transportaran. La coordinación tuvo que ser un factor determinante si se deseaba componer con el elemento para integrarlo en las dinámicas de trabajo, ya que la interpretación con la silla era una imagen que por sí sola se presentaba.

Esta estructura nos fue entregada en un tiempo muy reducido para ser explorada y se necesitó arduas sesiones de casi dos horas diarias dedicadas solamente a integrar y reconocer los factores que abarcaban su manejo. Aun así y después de intentar desistir de la idea de la composición con la silla, se logró resolver la propuesta en el espacio y tiempo destinados para lo que el maestro necesitaba contar, estuvimos al borde de omitir una escena en construcción que se mostraba por medio de una imponente estructura de madera maciza erguida en un foco específico de luz blanca y que era abarcada por alrededor de veinte bailarines.

El riesgo es un hecho latente en la danza, buscamos hacer lo que se considera imposible para el cuerpo humano, llevamos nuestras condiciones a potencias inimaginables y el proceso *Arreboles* no fue la excepción, así como tampoco lo fue el trabajo de la silla y su escena posterior el “VUELO”.

El maestro buscó en nosotros acciones de virtuosismo y de riesgo para mantener nuestra atención siempre dispuesta y nuestra presencia escénica activa. El vuelo, como así llamábamos a una de las acciones o escenas dentro de la propuesta, era una búsqueda de cuidar el bienestar de otro y su integridad, un cardumen de intérpretes que se movilizaban indiscriminadamente por el espacio y entre sí, cargaban un cuerpo con pulsadas que iban cambiando sin ser planeadas o esperadas. Esta escena del vuelo se tomó un considerable tiempo de exploración, ya que el azar era un elemento que mediaba. Tuvimos que estudiar una y otra vez los apoyos que se daban a un cuerpo femenino por parte de todo el elenco de hombres en el montaje, evaluábamos el sentido de la interpretación a la hora de proponer el movimiento, no queríamos que se viera una construcción de imágenes violentas o eróticas, buscábamos mostrar el cuerpo como algo etéreo investido de humanidad, un espacio alegórico de la elevación del espíritu.

Para mí fue complejo asumir los riesgos, en algún momento se propuso que el cuerpo que elevábamos cayera al vacío y fuese recuperado en su descenso por dos intérpretes. La interprete al igual que nosotros, realizaba la acción con cierta prevención y temor por golpearse, sucedió lo inevitable, ella me cayó encima y me lesionó una parte del rostro, me llenó de predisposición y eso me puso aún más alerta en toda la acción, la caída se fijó, yo debí poner todo mi empeño para cuidar a mi compañera, hacerla sentir confiada de asumir un acto de fe y riesgo que le permitiera lanzarse al vacío para luego elevarse.

Fue sinceramente revelador notar como los cuerpos van apropiándose uno con el otro a la vez que la reiteración de un trayecto en el espacio va fijando movimiento y generando un ritmo colectivo, una sincronía que va más allá del cuerpo. “Estar en sincronía, es un placer visceral, y entre más grande el grupo, mayor la expresión de un grupo en sincronía, se puede observar en el disfrute universal de bailar o moverse juntos” (Goleman, 2006, p. 32).

Generamos expectativa.

La expectativa frente a los resultados que lograría el grupo eran altas por los estudiantes y maestros, más por ser el primer montaje de grado en Arte Danzario de la Profundización de danza clásica. Muchos de los intérpretes eran reconocidos por su trayectoria en la Universidad desde la profundización. Si aquellos bailarines ganaban un poco de la atención de un contexto como el Proyecto Curricular, más era la inquietud que generamos los intérpretes de la profundización de danza contemporánea que decidimos afrontar este largo camino del que no habría marcha atrás.

Mi propósito fue asociar algunas de las propuestas de la técnica de danza clásica a mi sentir interpretativo que he venido desarrollando en la danza contemporánea, sentía que mientras unos cuantos se fortalecían en la ejecución yo ganaba expresión y podía proponer para la dramaturgia, sin embargo, no podía seguir con la misma intención durante todo el proceso. Inevitablemente tuve que cambiar mi propósito y dejarme permear por la danza clásica. En un momento final del proceso, antes de mostrar al público el trabajo, reflexionaba que ya no danzaba desde la danza contemporánea, sino que me enfoque en apropiar la danza clásica. Fue tanta la necesidad por cumplir objetivamente mi propósito dentro del montaje que sentía que ahora hacía parte de otra profundización.

Generamos sentido colectivo desde la sensibilidad.

“(…) a pesar de que somos individuos, nos hemos juntado por un deseo común; el de utilizar el cuerpo para la creación. Cada cuerpo tiene sus secretos que lo hacen único, y a través de una investigación corpórea rigurosa y sincera esperamos poder estirar los contornos de la carne.” (Ye, 2009).

La conexión grupal e identidad propia se logró con la intervención psicológica de un director que se interesó en llevarnos a la danza desde el lado humano para ampliar conciencias, y de este modo generar que re habitáramos el cuerpo de nuevas percepciones e inteligencias emocionales. Nos confrontó con nuestros temores, los exteriorizamos los compartimos y evaluamos desde nuestras vivencias, fue así como pudimos conocernos desde la emotividad.

En la mayoría de los casos me sentía identificado con algunas particularidades de otros, con su manera de ver la vida, con sus experiencias vividas, con sus inquietudes y con su fragilidad, recuerdo una mañana en la que nos dedicamos a reflexionar, a escribir, dibujar e interpretar las experiencias que nos atravesaban, fue casi una cartografía de emociones la que se construyó. Estos fueron insumos que se tradujeron en danza y le dio un sentido de pertenencia vivencial a cada uno. Donde nosotros veíamos historias que generaban temor, tristeza y nostalgia, el maestro veía un potencial y un conjunto de herramientas para la creación.

Análisis de resultados, productos, alcances e impactos del trabajo de grado, de acuerdo con la propuesta de creación o interpretación.

Del esfuerzo físico a un estado consciente: Reivindicando la danza desde nuestro hacer y desde nuestro espacio.

Danzar con personas de un alto nivel técnico en danza clásica, significó un reto para mí y para mi exigencia personal, me llevó a definir que mi resistencia a la técnica se generó por no apropiarme mi proceso formativo de manera adecuada, creé una negativa visión de la danza clásica y mi opción inmediata era la desaprobación de la misma. Era más sencillo para mí hallar el problema en otros o excusarme, que pasar por un proceso de reflexión. Sólo hasta ese momento encontré que era necesario vaciar mi mente para llegar a mi cuerpo, sin este filtro no me era posible llegar a un estado de cuerpo consciente y dispuesto.

Noté que había personas dispuestas a entregar mucho de sí para lograr avances, aunque fuesen mínimos, entendí que el esfuerzo puede traducirse en voluntad y persistencia. Para asumir la danza se necesita un poco de obstinación con nosotros mismos, con nuestro cuerpo, aunque duela, aunque desgaste, aunque indisponga. Hay que llevar el cuerpo cada día a un nivel más alto del esfuerzo físico, emocional y mental, hay que empujarlo al límite que ha alcanzado y hacerlo avanzar más allá para que la magia de la danza surja como última medida.

-“Sólo hasta cuando llevamos el cuerpo a los límites, al cansancio y la incomodidad, estaremos utilizando la cantidad necesaria de energía, solo allí y no en otro lugar se manifiesta la técnica”. Siempre recordaré estas palabras de mi director Hernando Eljaiek.

Bailar con decisión, una fuerza descomunal que nos mueve: Híbridar entre las reflexiones.

Fue interesante crear desde la técnica de danza clásica y a su vez poder expresarme desde la danza contemporánea. Permitirme explorar desde el movimiento fue algo que me brindó asociar dos técnicas que creía debían ser distantes; podía proponer herramientas que había apropiado en clases con los maestros Edwin Vargas¹¹ y Giovanni Martínez ¹²y posteriormente en colectivo buscar que estas propuestas ajenas a la técnica pura del ballet como el trabajo de piso¹³, se filtraran y decantaran para adaptarlas a las líneas que se buscan en la ejecución de la danza clásica. En resumen, de la investigación práctica y creación del movimiento se pasó a la condensación de los elementos técnicos para fortalecer el propósito dramático de una obra en danza clásica. Este proceso nos arrojó a la confrontación personal, donde teníamos solo dos opciones para asumir la técnica y el fuerte trabajo físico propuesto. Por un lado, pudimos asumirnos con nuestras falencias dificultades y percances para ser autoindulgentes y quedarnos en un espacio de confort o del otro lado existía la posibilidad de aceptarnos con nuestras fortalezas, nuestros logros

¹¹ Licenciado en Educación Física de la UDEC. De 2004 a la fecha, hace parte de la compañía Cortocinesis Danza Contemporánea desempeñándose como intérprete de su repertorio y como creador. Así mismo hace parte del equipo de investigación del sistema de entrenamiento "Piso Móvil" y su variante "Arquitectura Móvil", desde 2008 trabaja como docente de la Universidad Distrital FJDC en la Facultad de Artes ASAB.

¹² Egresado de la Academia Superior de Artes de Bogotá, donde realizó sus estudios académicos y profesionales y de UCAM-Universidad Católica De Murcia- (España), actualmente integra la compañía Cortocinesis dirigida por el Vladimir Rodríguez, desempeñándose como interprete-creador. A lo largo de su carrera, ha desarrollado una experiencia en el campo de la pedagogía con Corporación (CENDA), en el programa de danza Contemporánea; Desde el 2010 es docente en la Academia De Artes Guerrero y actualmente es docente en la Facultad de Artes Asab en el Proyecto Curricular Arte Danzario.

¹³ Piso móvil es un sistema de entrenamiento desarrollado por la compañía de danza Cortocinesis de Bogotá, basado en la superficie horizontal del piso como referente formal (del peso y del espacio) de los procesos de movimiento y alineación corporal. Bajo el principio de contacto con el piso como relación de soporte, impulso y engranaje para el cuerpo danzante

obtenidos y asumirnos como un proceso individual que conlleva una exigencia diaria para potenciar nuestras virtudes. Considero que la segunda opción fue tomada por todos nosotros e hicimos un cambio de conciencia, no era permitido dudar o retroceder, todos nos transformamos en “la mejor versión de nosotros mismos” y eso fue llevado a la escena para hacer vibrar a los espectadores.

La quietud como herramienta dramaturgica apoyó todo ese trabajo físico, en algún momento permanecía alrededor de tres minutos recostado en el suelo boca abajo y necesité de una conciencia corporal que me permitiera estar en la acción, presente en la escena, aun cuando no había un movimiento técnico, En este punto del proceso, me di cuenta que no solo intentábamos ejecutar desde la esencia de la danza clásica, sino que el lugar de enunciación de la puesta en escena, llevaría más de un lenguaje danzario y más de una búsqueda intencionada por el director, no le importaba sacrificar el virtuosismo técnico si la imagen lograba entregar al espectador un mensaje más contundente y visceral que llegara hasta las fibras más sensibles de su ser. La imagen en movimiento no se tomaba solamente como hecho interpretativo, sino como un hecho vivo y presente en el que se podría apreciar la sensación corporal que se vivenciaba por el bailarín, aprendimos que en la quietud también hay movimiento, tal como lo dice Lepecki (2011), cuando habla de inmovilidad como meta fenomenológica, “un espacio en dónde la disociación entre corporalidad y sujeto tal como se da en la modernidad se revierte, la inmovilidad opera, no como un recurso coreográfico, si no como una experiencia dirigida hacia un modo perceptual nuevo (p. 524)”.

El “desamor” más allá de los cuerpos: Hallar una verdad que confronta.

“Nuestro cerebro está programado para conectar con los demás: y es que cada vez que dos o más personas se encuentran o se comunican, en sus cerebros se inicia una suerte de danza emocional, que contagia a cada uno de los que participan de ella.” (Goleman, 2006, p. 5).

No solo fue complejo afrontar un nuevo ámbito en otra técnica distinta a la que venía asumiendo, sino las sensaciones que estaba experimentando al permitir que mi cuerpo cambiara. A pesar de haber experimentado antes una serie de cambios similares en el montaje grado *Un Decir* y *Antonia*, en las que tuve que compartir y crear con personas ajenas a mi semestre inicial, aún se me hacía complejo asumir el proceso de *Arreboles*, porque implicaba reestructurar mi comportamiento, mi manera de hacer danza, mi estado de confort.

En el proceso de montaje pude conocer un poco más a personas que para mí eran algo distantes, como también tuve que conocer otras desde el hacer. Era extraño que el primer día de montaje ya se me pidiera trabajar en pareja con alguien de quien ni siquiera reconocía el nombre. Ahora después de este largo transitar del proceso, puedo darle gracias a Sofía Negret¹⁴ por su bella manera de reconstruirse a sí misma y permitir que pudiéramos crecer juntos, para encontrarnos desde el silencio del movimiento. Ella supo desde el primer instante que sería complejo trabajar con alguien que apenas dimensionaba una pequeña parte del trabajo en pareja desde la danza clásica y, aun así, fue cediendo a la idea del director, sin proponérselo aportó un significativo cambio en mí. Su voluntad por

¹⁴ Bailarina de danza clásica, jazz y Street dance. Empieza su formación en la escuela EFA danza ha sido integrante del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB de Bogotá, en la profundización de danza clásica. Actualmente integra el programa de formación Alma en Movimiento del teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo.

trabajar conmigo hizo que me esforzara aún más por aprender y de-construir todo lo que sabía para habitar la técnica de la danza clásica y toda su compleja manera de estar, desde el trabajo de Partener¹⁵.

Generamos expectativa: Establecer la pertinencia de nuestro propósito como bailarines.

Fue contundente percibir al final del proceso, un poco antes de estrenar la pieza coreográfica, que logramos una cohesión grupal. El arduo trabajo y el gran compromiso del maestro director, permitieron que nos viéramos en un nivel interpretativo y técnico muy similar. Algunas retroalimentaciones de maestros que vieron la propuesta antes de ser estrenada, afirmaban que se veían los cuerpos tonificados, entrenados y virtuosos en el escenario desde la técnica de danza clásica.

Además de poder mostrar una fuerza interpretativa que lograba introducirse en el sentir del espectador, pudimos poner un criterio muy positivo frente a lo que nosotros como estudiantes del proyecto curricular apropiamos en nuestro proceso formativo. Pudimos responder favorablemente a toda la expectativa que se tenía no solo en el ámbito universitario sino en el gremio de la danza clásica en Bogotá, reivindicamos una vez más la pertinencia e importancia que tiene el proyecto curricular en la universidad y en la ciudad, como espacio de formación de bailarines integrales que piensan y sienten la danza.

Ser uno de los intérpretes que posibilitó la creación en el primer montaje de grado en danza clásica desde la asignatura montaje de grado del Proyecto Curricular Arte Danzario, es una manera gratificante de reconciliar mis predisposiciones con la danza

¹⁵ Persona que forma pareja con otra en cualquier actividad, pero especialmente en un espectáculo de danza.

clásica. Esta fue una decisión que tomé después de una invitación abierta por parte del director, quien aportó y me acompañó constantemente en el proceso, quien me apoyó y me obligó a no desistir, a no dejar la oportunidad de darme un espacio de conciliación con mi propio sentir, con mi cuerpo y mis ideas. Él vio algo de potencial en donde otros apartaron su esfuerzo y me enseñó uno de los principios más valiosos para la vida y para lo que hoy siento necesario en mi presente estado del arte, la danza como un hecho vivo de donde quiera que se desee expresar.

Evaluación y cumplimiento de los objetivos de la propuesta creativa o interpretativa.

En este espacio es necesario establecer la evaluación de las relaciones o distinciones encontradas entre la técnica de danza clásica y la danza contemporánea desde el proceso realizando y a su vez, una evaluación general que abarca el proceso de montaje de la pieza coreográfica, la puesta en escena, la realización de la obra en escenario y la posterior movilidad del montaje en distintos escenarios a nivel nacional.

Hibridaciones: Una reflexión en movimiento sobre lo que consideramos técnica.

Como colectivo, fuimos un poco más allá de las intenciones y descubrimos en otros, las fibras más sensibles de su ser para apropiarnos y reconocernos como iguales en primera instancia. No solo buscamos el movimiento corporal, sino que logramos un movimiento emotivo que resignificó el espacio que habitábamos, Después de sentirnos, llegó el espacio de generar con la danza, una combinación de intenciones desde la creación individual; esto fue determinante para el proceso porque demostró como estuvimos dispuestos a ceder un poco de cada uno para dejarnos permear de la visión de danza de otro e intentar apropiarla e instalarla en el quehacer del cuerpo: cuerpos que transitaron en la búsqueda del movimiento y que se dejaron atrapar por la sensibilidad, seres que se involucraron emocionalmente con una puesta en escena que buscaba mostrar un gesto honesto a la hora de interpretar desde el lenguaje de la danza sea cual sea la técnica o la búsqueda.

Considero que pudimos replantear y cambiar la manera de apreciar la danza clásica, pusimos en tela de juicio los manierismos que podrían estar presentes en la danza clásica y la danza contemporánea, quisimos despejar esos imaginarios que encasillan al público cuando aprecia una pieza coreográfica. Buscamos acercar al espectador a nuestro espacio y

hacerlo sentir en un lugar desprovisto de literalidad, quisimos que el movimiento de los cuerpos y las imágenes se volvieran poesía en el escenario.

El carácter y templanza del director nos ponía en situaciones de confrontación y desde allí asumíamos con mayor determinación, responsabilidad y seriedad. El maestro nos ofreció una gama amplia para la creación del movimiento y generó nuevos matices, un rango más variado para la interpretación del movimiento, no buscó que los cuerpos crearan desde la técnica de la danza clásica, sino que cada uno expresara su sentir de manera genuina sin distinción o desaprobación, cada aporte fue valioso para la construcción. Una vez generada la atmosfera de intercambio de saberes en el proceso, los cuerpos entrenados en danza clásica realizaban otras búsquedas desde las propuestas que se hacían para crear, a veces sentía que no solo se utilizaban técnicas de danza, sino técnicas teatrales que estaban cercanas al manejo de las dinámicas de movimiento que propone el teatro físico con la investigación de dinamoritmos del mimo corporal de Etienne Dacroux¹⁶. El virtuosismo se hallaba en el detalle, en la construcción de imágenes a través del movimiento, en la interpretación de las emociones experimentadas en la escena y de allí la ejecución técnica se convirtió complementaria de las acciones. Se consolidaron trabajos fuera de los canones estéticos del ballet sin dejar en sí mismo una búsqueda técnica, donde el contacto y el

¹⁶ Comenzó su formación de actor en la Escuela del [Vieux-Colombier](#) de Jacques Copeau. Trabajó en teatro con Antonin Artaud, Charles Dullin, Louis Jouvet y en el cine con Carné y [Jacques Prévert](#).

Estudió teatro en el Vieux-Colombier en 1923. En la escuela de Jacques Copeau, tuvo la intuición de un arte corporal del actor. Durante los años treinta desarrolló su proyecto de vida en torno a la investigación sobre la creación del mimo corporal dramático.

El objetivo del mimo corporal dramático es de introducir el drama dentro del cuerpo. El mimo corporal debe aplicar al movimiento físico esos principios y valores de la vida que están en el corazón y en el alma del drama: pausa, vacilación, tiraera, peso, resistencia, sorpresa y emoción. El mimo corporal dramático quiere representar lo invisible; emociones, tendencias, dudas y pensamientos.

manejo de piso despertó en los bailarines contemporáneos la sensibilidad e interés por responder de manera recíproca en la técnica de danza clásica.

En este montaje inicié con una idea de establecer distinciones que hacen de la danza contemporánea una cosa y la clásica otra, sin embargo, ahora que transito la danza como un híbrido en un constante cambio de reflexiones y búsquedas, puedo afirmar que mi hábito de bailar cambió y lo que mi cuerpo comunica a través del movimiento ha adquirido una expresividad que está ligada íntimamente a cada una de las técnicas, encontrando en este enriquecedor camino, otras maneras de interpretar y sentir la danza.

Después de hablar sobre la creación con algunos compañeros de proceso y con el maestro director, considero que la obra estuvo construida desde la técnica del ballet neoclásico¹⁷ tomando este término como punto intermedio de referencia entre la danza clásica y la danza contemporánea ya que a mi parecer, el neoclásico se caracteriza por salirse un poco de las líneas estrictamente establecidas de la danza clásica, aun cuando se rige a sus parámetros y formas, sin decir que tienen la misma línea de interpretación, ya que después de investigar y hablar con algunos intérpretes de la danza clásica y contemporánea que apreciaron nuestra pieza, construí un criterio frente al neoclásico, significando para mí, una técnica que constituye un hecho más visceral, que busca darle otro sentido interpretativo a la técnica para llevar el cuerpo a un hecho más vivo y experiencial, más honesto, más sentido y por consecuencia más presente. Es entonces donde después de haber asumido un reto de una inmensa magnitud, pude hallar un espacio intermedio entre dos técnicas que me resultaban distantes, es ahora cuando entiendo porque me dejé contagiar de la danza clásica siendo un intérprete de danza contemporánea, esto se lo debo

¹⁷ Se dice que George Balanchine fue el primer pionero de lo que hoy es conocido como ballet neoclásico, utilizando un estilo de danza entre el ballet clásico y danza contemporánea de hoy.

en gran parte a la metodología del maestro Hernando Eljaiek, quien me ofreció un espacio que inicio con una inquietud desde mi cuerpo y termino en un hecho de reflexiones y cuestionamientos en mi proceso como bailarín.

Cuerpos resistentes, disciplina escénica: una cohesión de grupo en el espacio.

Fue complejo lograr al inicio una sinergia grupal ya que como lo mencione antes, veníamos de contextos, procesos y realidades diversas. Desestructurar a cada uno de nosotros fue una tarea muy bien lograda por el director, porque después fue hacia la sensibilidad para hallar conectores que nos permitieran entablar relaciones de carácter emocional, desarrollamos una capacidad de resiliencia en cada uno para sobreponernos ante la exigencia diaria y lograr los mejores resultados.

Poco a poco quedaron atrás las excusas y en colectivo avanzamos hacia el mismo propósito, se presentaron deserciones en la segunda etapa del proceso de movilidad del montaje, pero logramos sortear las ausencias debido al carácter de creación colectiva que se llevó en el montaje de la puesta en escena desde el inicio y en tan solo un mes habíamos recreado el montaje con lo que teníamos.

Fue difícil retomar el proceso en la segunda etapa, algo había cambiado en la energía grupal, no solo por aquellos que ya no componían el trabajo, sino porque se cortó la continuidad de trabajo, un día que no se trabaja es un día perdido, nos e recupera, diría nuestro director. Fue necesario entonces acudir de nuevo a las metodologías de trabajo que nos habían resultado, fue necesario recuperar primero el estado físico y las condiciones técnicas, nuestro objetivo siempre fue que el trabajo técnico jamás condicionara el trabajo interpretativo.

Cada uno pudo desarrollar sus cualidades más destacadas y se nos permitió abordar el montaje desde nuestra manera de danzar y nuestra forma de sentir la música y el movimiento. Esta particularidad se dio debido a que el maestro director se propuso ser muy receptivo y poner en la práctica cada uno de los aportes de sus bailarines en el montaje, poco a poco se sentía que la voz de todos hacía el conjunto de características de la pieza y esto género que apropiáramos con afecto el trabajo que se estaba logrando, nos sentíamos identificados a plenitud con la metodología de trabajo, porque si bien no era completamente cómodo para cada uno, al menos lográbamos plasmar una parte de lo que más amamos hacer y la manera que nos gusta crear y sentir la danza.

Montaje y proyección de movilidad de la pieza coreográfica: fortaleciendo la gestión de nuestro proceso para ser llevado a distintos espacios.

Una de las fortalezas que tuvimos como grupo fue la circulación de esta pieza coreográfica, una vez que se retomó el semestre 2018-3 posterior al proceso de montaje, en el que la autogestión y la búsqueda continua de recursos y espacios de participación en festivales e intercambios universitarios nos permitió consolidar un aprendizaje mayor al que ya veníamos construyendo, debíamos ser responsables del transporte, de la gestión de espacios y permisos, documentación requerida para participar y postular la propuesta.

Si bien, fue contundente los alcances que tuvimos al poner en la escena un montaje de danza clásica con un alto contenido estético, técnico y profesional, el proceso de movilidad del montaje, abrió nuevos espacios de incidencia para el proyecto curricular Arte Danzario. Se intentó reactivar el vínculo con los directores del teatro Jorge Eliécer Gaitán quienes estuvieron dispuesto a abrírnos el espacio, sin embargo, por algunas dificultades en

el trámite de permisos y recursos económicos tuvimos que desistir de la idea dejando abierto el espacio de participación para el proyecto curricular en futuros proyectos. Participamos en el festival Smartfilms en la ciudad de Bogotá y un festival comunitario con la agrupación Tchiminigagua en bosa, donde se presentó la pieza coreográfica en un escenario al aire libre. El montaje también fue llevado al teatro de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. A nivel nacional realizamos la gestión para la ciudad de Medellín donde se generó el intercambio de metodologías de la creación y se impartió clases con el Ballet Metropolitano de Medellín. Este ejercicio posibilitó un espacio que no solo nos unió más como grupo al punto de actuar al nivel de una compañía, sino que fundamentó uno de los mayores aprendizajes que un artista debe ejercer para su oficio, la gestión.

En los tiempos aun antes de lo establecido.

El proceso de creación y montaje fueron efectivos, los tiempos que se tenían previstos fueron cumplidos y la constante revisión de agentes externos al proceso posibilitaba fortalecer y avanzar. El compromiso físico, emocional y mental de nosotros como intérpretes, fue fundamental para afrontar este espacio con eficacia y determinación, se notaba que muchos de nosotros ya teníamos experiencia en procesos en condiciones similares, esto permitió acoger toda la pieza de una manera aún más consciente, ya que nos quedó tiempo para seguir indagando afianzando y fortaleciendo hasta la fibra más detallada.

El detalle fue una característica que también permitió potenciar las particularidades en cada uno, sin este paso por el estudio consciente del cuerpo no se hubiese avanzado eficazmente, aprendimos que para fortalecer un proceso de grupo y crear en colectivo hay que fortalecer primero a cada uno de los intérpretes que lo componen.

Cumplimiento de un guion coreográfico.

Algo que evaluó frente a la metodología de trabajo es que el maestro director buscó fortalecer primero los cuerpos para que llegaran a ser creadores e intérpretes.

Se notó claramente que necesitaba un cuerpo específico para la puesta, que buscaba una particularidad en todos que unifica la esencia de lo que deseaba mostrar. Lograr fuerza física y voluntad en los intérpretes permitió que acogiéramos favorablemente la metodología y la técnica utilizada por el director, esto nos llevó en conjunto a la claridad de la dirección para cumplir las expectativas y propósitos que se habían trazado desde el inicio.

Sin embargo, al inicio se tuvo que replantear la manera en la que los cuerpos eran entrenados y preparados en cada sesión para el posterior trabajo creativo, ya que la disposición y las inquietudes de todos eran distintas.

El ámbito de la danza en la universidad genera en algunos la necesidad del movimiento más que de la conciencia y de la investigación funcional del mismo. Apartar de todos idea de la necesidad de movimiento, fue un gran reto que se logró hasta cuando se transformó la clase que se dictaba, pasamos de un trabajo con sesiones de barra al piso y estiramientos, donde debíamos estar con una atención dispuesta y una calma absoluta a sesiones de clases avanzadas en la barra de ballet con exigentes ejercicios cardiovasculares que no daban tregua, que no permitían pensar en el cansancio físico, la exigencia se daba de manera recíproca entre todos y esto despertó nuestra necesidad por ir de lo complejo a lo simple.

El maestro director cedió a nuestra necesidad de grupo por movernos, hasta que no quedo otro camino que la necesidad de volver a un trabajo más consciente y detenido para investigarnos, en algún momento el grupo compartía una misma visión de cuerpo y se

manifestó mágicamente en la creación, desde ese momento fue más sencillo establecer y cumplir con las intenciones de la dirección y se cumplió con las propuesta de cada escena y de la pieza coreográfica, tanto a nivel interpretativo como de ejecución técnica de movimiento, donde recrear y desarrollar a cabalidad el guion coreográfico fue el logro de un sentir grupal que tuvo que ir de lo simple a lo complejo para reelaborar su “quehacer”. Siento que incluso se ofreció más de lo que se solicitaba en cada sesión tanto del colectivo de bailarines como del director.

Conclusiones y recomendaciones.

Arte Danzario ofrece en su malla curricular la asignatura montaje de grado en la etapa final de formación de los intérpretes en las distintas profundizaciones. sin embargo, en la búsqueda que realicé, no encontré un registro o documentación sobre los procesos de investigación- creación realizados en dichos montajes, en donde la voz del director y de los intérpretes se manifiesten, donde se hable de las posibles transformaciones en el cuerpo y la conciencia de los intérpretes que se forman en las distintas técnicas dancísticas del proceso formativo y creativo dentro de la Universidad. Esta razón me llevó como estudiante de la profundización de danza contemporánea, a interesarme en reflexionar sobre la construcción del proceso de creación de la pieza coreográfica *Arreboles*, la cual estuvo atravesada por mi experiencia previa en diversos procesos, tales como, la exploración del movimiento en la danza contemporánea y teatro físico y que me llevó a asumir un montaje de grado en danza clásica siendo intérprete de otra profundización.

Arreboles, es una propuesta pensada desde la técnica de danza clásica que habla del amor y el desamor como impulso del movimiento y las emociones de los intérpretes creadores que componen la pieza coreográfica.

Plantear en la escena qué es ir del miedo al amor y cómo se manifiesta, es una idea confusa y un tanto paradójica para algunos espectadores, más aún, cuando son un tanto ajenos a la técnica desde la danza clásica y esta a su vez, es intermediaria para lo que se desea expresar, sin embargo, mi búsqueda del movimiento como intérprete de danza contemporánea y mi paso por otros procesos de montaje de grado, me han llevado a asumir y a reflexionar de manera subjetiva sobre el proceso que experimenté, para llegar de manera consciente a asumir la interpretación desde la técnica de danza clásica y lograr

contagiar al público de emociones, para poder dejar fluir el ser expresivo que habita en mí, para que el cuerpo vibrara, impregnara y permaneciera en la memoria emotiva de sus detractores.

He sufrido una considerable transición corporal y emotiva en este proceso de formación. He pasado de la inquietud de asumir mi cuerpo desde lo que consideraba la danza contemporánea, hacia el gusto particular y aun desconcertante hacia el ballet, eso sí, sin dejar de lado mis inquietudes en el arte.

No solo me reconozco como bailarín sino como artista, un artífice que intenta constantemente ser versátil y que apropia a diario distintos conocimientos desde el arte. Considero que hay que quebrar distinciones y fronteras, ya que todo lo que apropiamos es complementario y forja nuestro carácter y nuestra identidad como sujetos, cada información que incluimos conscientemente en el cuerpo, cada conocimiento adquirido, nos reestructura día a día, como si fuéramos un enorme cubo Rubik ¹⁸que nunca terminará de ser ensamblado, cada día tendremos una variación indefinida de sensaciones, de ideas, de transformaciones, de experiencias. En un mundo donde todo pensamiento intenta ser homogéneo, ser indiscutiblemente cambiante es un acto poético.

18 El cubo de Rubik es un rompecabezas mecánico tridimensional inventado por el escultor y profesor de arquitectura húngaro Erno Rubik en 1974. Originalmente llamado «cubo mágico», el rompecabezas fue licenciado por Rubik para ser vendido por Ideal Toy Company en 1980.

La pertinencia de la danza clásica en la ciudad de Bogotá desde la Universidad Pública.

Aun me hago la misma pregunta que a diario se han hecho las grandes precursoras de lo que hoy llamamos Arte Danzario sobre la pertinencia de sostener un currículo en danza en un contexto como la ciudad de Bogotá y posiblemente en un país como Colombia. Por mi paso en esta gran aventura por la Facultad de Artes ASAB, desde el Proyecto Curricular Arte Danzario, puedo afirmar que las maestras Marta Esperanza Ospina¹⁹, María Teresa García²⁰ y Dorys Orjuela Parrado²¹, no se equivocaban.

Nuestra labor tuvo una gran incidencia en los espacios a los que logró llegar, en nosotros pudieron ver seres que no solo son formados como danzantes e intérpretes, sino que también somos formados como seres que piensan y escriben la danza, que investigan y gestionan. Logramos ser artistas multifuncionales que despejando toda incertidumbre sobre nuestra vocación en los contextos a los que logramos llegar.

Ahora que soy uno de los pocos que queda de la primera promoción de Arte Danzario, puedo reflexionar con un criterio de apropiación. Después de haber sorteado tantos percances e incertidumbres, de haber asumido luchas que se dieron para fortalecer y

¹⁹ Profesora de planta en Proyecto curricular Arte Danzario. Doctorante de Ciencias sociales y humanas –Ponticia Universidad Javeriana-. Magíster en Educación –Ponticia Universidad Javeriana-. Psicóloga –Universidad Nacional de Colombia-. Maestra investigadora de danza tradicional colombiana y pedagogía de la danza. Bailarina de danza tradicional colombiana formada en la Compañía Delia Zapata Olivella.

²⁰ Profesora de planta en Proyecto curricular Arte Danzario. Doctorante de Antropología –Universidad Nacional de Colombia-. Magíster en Docencia Universitaria –Universidad Pedagógica Nacional-. Especialista en gestión y gerencia cultural –Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario-. Filósofa –Universidad de los Andes-. Maestra –investigadora de ballet e historia de la danza. Bailarina, coreógrafa y directora. Ballet de Camagüey, Ballet Nacional, Colegio ICEF, creadora y directora ARTBALLET

²¹ Profesora de planta en Proyecto curricular Arte Danzario. Magíster en Educación –Universidad Libre-. Especialista en docencia universitaria –Universidad Cooperativa de Colombia-. Licenciada en arte Danzario –Instituto Superior de Arte (Cuba)-. Maestra – investigadora de ballet. Bailarina y coreógrafa en ballet. Escuela de Ballet del Distrito, Ballet Nacional, Ballet Ana Pavlova.

preservar lo que se iba logrando en la construcción de este proyecto, puedo sentirme afortunado y gratificado por persistir hasta el final, aunque haya costado tiempo y esfuerzo.

He visto pasar innumerables seres del movimiento que tendrán mucho que ofrecer al mundo desde su visión de danza y de cuerpo, seguro de que serán los próximos gestores y precursores de pensamientos artísticos contundentes e inolvidables en Colombia y diversos lugares del mundo a donde llegue su voz. Algunos de esos seres están allí, en lo que llamamos *Arreboles*, personas entregadas con convicción, con vocación por el arte, con más inquietudes que respuestas y a su vez con más pasión que duda. Allí en donde toda interacción humana va acabando, llegarán ellos a recordar y hacer huella en el territorio, para reivindicar que el arte es una práctica necesaria que genera encuentros e intercambios, para establecer experiencias, para mirar al otro con sensibilidad, para salvarnos de lo que consideramos humano en la actualidad. Estoy seguro que llevaremos muchos contextos hacia la revolución de las ideas desde el movimiento, desde la danza, donde se piense y se escriba con el cuerpo, desde el cuerpo y para el cuerpo.

Ahora que estoy egresando de la universidad me siento dichoso de haber podido responder un pequeño fragmento de esa inquietud... que más pertinente, que pertenecer a una generación que encontró en Arte Danzario un propósito mayor con el que llegó, esta experiencia no solo cambio mi cuerpo, también transformó mi forma de ver el mundo y de sentirlo. Es hora de transformar realidades, de compartir mi posición en el mundo desde la visión que construí en la universidad, de generar pensamientos críticos y ser la guía en el camino de otros tanto como lo fueron mis grandes maestros en Arte Danzario.



Ilustración 7: El Grupo

Referencias

- Ciudad de la danza*. (s.f.). Obtenido de Bibliodanza:
<http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/ballet-clasico/danza-neoclasica.html>
- Cortocinesis*. (s.f.). Obtenido de Piso movil: <https://www.cortocinesis.com/piso-movil>
- Cortocinesis. (26 de 05 de 2019). *Piso Móvil*. Obtenido de Cortocinesis:
<https://www.cortocinesis.com/piso-movil>
- Factoria L" Explode*. (03 de 11 de 2016). Obtenido de Un decir:
<https://factoriaexplode.com/2015/11/03/un-decir/>
- Fuentes, A. (2012). *El Dramaturgista y la Deconstrucción en la Danza*. Bogotá : Escenología.
- Goleman, D. (2006). *Social Intelligence: The Revolutionary New Science of Human Relationships*. New York : Batam Books.
- Lipecki, A. (2001). *Estudios Avanzados de Performance*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mora, A. (2003). *Cuerpo, Sujeto y Subjetividades*. Buenos Aires.
- Ramirez, M. (25 de 07 de 2015). *La composición en danza*. Obtenido de www.scribd.com:
 file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-LaComposicionEnDanza-2955326.pdf<https://es.scribd.com/doc/272565966/Elementos-de-La-Coreografia>.
- Theatre, A. B. (20 de 05 de 2019). *Ballet Dictionary*. Obtenido de American Ballet Theatre:
<https://www.cortocinesis.com/piso-movil>
- Ramirez, M. (25 de 07 de 2015). *La composición en danza*. Obtenido de www.scribd.com:
 file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-LaComposicionEnDanza-2955326.pdf<https://es.scribd.com/doc/272565966/Elementos-de-La-Coreografia>.
- Cortocinesis*. (s.f.). Obtenido de Piso movil: <https://www.cortocinesis.com/piso-movil>
- Ciudad de la danza*. (s.f.). Obtenido de Bibliodanza:
<http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/ballet-clasico/danza-neoclasica.html>
- Pregrado Arte Danzario-Objeto de estudio. (s.f.). Obtenido de fasab.udistrital.edu.co:
<http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/arte-danzario>