

INFORME DE INTERPRETACIÓN EN LA OBRA CASCANUECES
EN LA ACADEMIA BALLET ANNA PAVLOVA

DARLIN XIMENA RAMÍREZ MORA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTE DANZARIO

BOGOTÁ D.C

2018

INFORME DE PASANTIA
LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTERPRETACION
EN LA OBRA CASCANUECES EN LA ACADEMIA DE BALLET ANNA PAVLOVA

DARLIN XIMENA RAMÍREZ MORA

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para obtener el título de
Maestra en Arte Danzario

Director

JOHN MARIO CÁRDENAS GARZÓN

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTE DANZARIO

BOGOTÁ DC

2018

Hijos de Terpsícore renuncien a los pasos excesivamente complicados, abandonen gestos artificiales y estudien los sentimientos... ¡Fuera esas máscaras sin vida que son solo una mala copia de la naturaleza! Esconden sus facciones y cubren las emociones, privándolas de su más importante forma de expresión... Un Ballet bien compuesto es trasmisor viviente de las pasiones, modos, costumbre, ceremonias y vestuarios de cada una de las naciones; en consecuencia, debe ser expresivo; de lo contrario se convierte en un espectáculo frío y barato. El Ballet no admite mediocridad.

Jean Georges Noverre

Contenido

	pág.
Introducción	1
1. Justificación	3
2. Diseño Metodológico	5
3. Antecedentes	6
4. Marco Teórico	10
4.1 Palabras claves	10
4.2 La interpretación en el Ballet	13
4.3 Obra: “El Cascanueces”	16
5. Análisis	20
6. Resultados	36
7. Conclusiones	39
Referencias	40
Anexos	42

Lista de Figuras

	pág.
Figura 1. Imagen de campesinos	14
Figura 2. Imagen de la muerte	15
Figura 3. Propuesta de matrimonio	15
Figura 4. Imagen del amor	16
Figura 5. Participación en un fragmento de la obra “La Fille Mal Gardée”	22
Figura 6. Participación en un fragmento de la obra Don Quijote	23
Figura 7. Participación en un fragmento de la obra “La Bella Durmiente”	24
Figura 8. Vals de las flores	26
Figura 9. Copos	26
Figura 10. Flautas	27

Lista de Anexos

	pág.
Anexo A. Entrevista a la maestra Ana Consuelo Gómez	42
Anexo B. Entrevista al maestro Santiago Muñoz	46
Anexo C. Análisis de Entrevistas	48

Resumen

El presente documento corresponde al informe final del trabajo realizado en la “Academia de Formación Ballet Ana Pavlova”, en la ciudad de Bogotá, donde seguí con mi formación artística y técnica del Ballet durante el periodo comprendido entre enero y diciembre de 2017. Durante el tiempo anteriormente mencionado tuve la oportunidad de estar en el proceso de montaje de la obra *Cascanueces*, donde el proceso técnico, de ensayo y montaje contribuyó en mi formación como estudiante y profesional en la danza clásica.

En tal sentido, el presente documento sigue los lineamientos del Acuerdo 038 del 28 de julio de 2015 expedido por el consejo superior de la Universidad Distrital donde especifica todos los lineamientos sobre inscripción y evaluación de los espacios académicos de Trabajo de grado I y II en la modalidad de Interpretación. Por esto, presento a continuación mi informe de actividades con los objetivos, metodología, resultados, análisis y conclusiones como lo pide el artículo mencionado.

Introducción

Desde los comienzos del Ballet, la gestualización ha sido punto de partida junto con la representación teatral en la danza, en donde el gesto corporal ha adquirido un valor agregado que trasciende en el bailarín. Este valor agregado acompañado de una técnica estructurada y bien ejecutada, permite ver movimientos que hacen volar la imaginación de quien los observa, facilitando comprender el contexto de la obra que se visualiza.

Para que el bailarín logre dicho valor agregado, debe entrenarse en función de movimientos y actitudes que se complementen con gestos corporales y faciales, previamente establecidos por la técnica del Ballet. Estos, proporcionan pasos regulados y una actitud canónica que primero se refleja en una imagen interior del cuerpo (formación del esquema corporal) la cual posteriormente se exterioriza (visualiza) en una armoniosa organización corporal (expresión).

En ese orden de ideas, al momento de profundizar en el campo del Ballet, se reconocen diferentes elementos estéticos, corporales, gestuales, de movimientos, musicales y artísticos; estos se desarrollan mediante un proceso de formación dancístico que se inicia en la etapa de aprendizaje, así se entiende, que el elemento básico del Ballet es el movimiento, por ello, es necesario hablar de las calidades de la acción física; es decir, del uso técnico y el significado de la intensidad, el tiempo y el espacio de los movimientos.

Adicionalmente, la expresión corporal se produce necesariamente por medio del cuerpo en un espacio determinado y en un tiempo concreto, es el resultado de la interrelación de factores corporales, rítmicos y de amplitud que se manifiestan en el movimiento, a su vez, está influenciado por la interacción de la intensidad, donde esta es la energía que el cuerpo, o un segmento de éste, utiliza para realizar un movimiento.

Tomando lo anterior como punto de partida, me interesa establecer una pregunta sobre la gestualización e interpretación en la técnica clásica, indagando sobre ¿Cuál es la importancia que tiene la interpretación de personajes en el aprendizaje de la técnica del Ballet desde mi participación como intérprete en la obra *Cascanueces*? Por este motivo; estaré en la escuela de Ballet “Academia de Formación Ballet Ana Pavlova”, la cual se enfoca en la enseñanza de la técnica clásica para potencializar mis conocimientos corporales y continuar con un entrenamiento sólido desde lo conceptual y lo práctico, adquiridos durante el periodo de formación en la profundización en Danza Clásica en el Proyecto Curricular Arte Danzario -PCAD-. De esta manera, continuar con el entrenamiento y asumir la responsabilidad de participar en la propuesta coreográfica para la temporada 2017; así podré describir la relevancia que tiene la interpretación en la puesta en escena, en mí como intérprete y en la ejecución de los papeles asignados en la obra.

El proceso de investigación se desarrolló por medio de entrevistas, a fin de indagar sobre las interpretaciones que se generan en la obra; recolectando información histórica del Ballet, de la gestualización y de la interpretación; para esto, organicé una base de datos que permita reconocer las gestualizaciones más comunes de la danza clásica, tomando como soporte el diario de campo que recopila valiosa información durante el proceso, fortaleciendo conceptos y aspectos fundamentales en mi perspectiva profesional y así describir las interpretaciones personales que genere la obra *Cascanueces*.

1. Justificación

Primeramente, propongo esta investigación como requisito para obtener mi diploma universitario como *Maestra en Arte Danzario*, pregrado que hace parte de la facultad de artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de caldas.

También considero pertinente esta, ya que el PCAD trabaja desde los lineamientos donde el arte es pensante, por eso hacemos prácticas teóricas donde, como estudiantes nos hacemos diferentes interrogantes propios de nuestro quehacer, esto, con el propósito de que el bailarín sea integral y no solo un cuerpo lleno de movimiento, rutinas y técnicas.

Desde los inicios de mi carrera, tomé la decisión de ser parte de la profundización en danza clásica: Ballet, desde donde pude reconocer y analizar diferentes elementos estéticos, corporales y gestuales, establecidos desde el siglo XIX con la constitución de esta técnica danzaría que, con el paso de los años ha venido evolucionando, creando una estructura específica corporal y permitiendo reformas a la técnica del Ballet.

Continuando con lo anterior, la gestualización e interpretación estrechan la línea de formación en la técnica a nivel profesional e internacional, ya que el Ballet implica la interpretación de diferentes roles sociales, los cuales se llevan a escena con pequeños gestos que representan a cada personaje en la obra; a través de este ejercicio se intenta que el espectador evoque el rol a interpretar.

La interpretación de los movimientos en escena que nos brinda la gestualización, es otro componente que encamina esta investigación, brindando la posibilidad de abordar los aspectos que se busca transmitir el Ballet en cada gesto; teniendo siempre presente que por naturaleza somos personas con un sinfín de gestos que se desarrollan en nuestra vida cotidiana y que con el proceso

adecuado, pueden plasmarse en escena para hacer de la fantasía de una obra algo más real; además, teniendo presente que para ellos deberá crearse un proceso que los cobije y desarrolle de una forma idónea; permitiendo que los gestos naturales sean llevados al escenario con una estructura armónica que permita transmitir el mensaje adecuado al espectador.

Desde los inicios del Ballet se habla de la mimesis que establece la relación entre el teatro y la realidad (interpretación y escena), la reproducción de los vínculos entre sujetos, la puesta en escena, la acción, el lugar y el tiempo. Esto se ha trabajado desde la praxis, motivo por el cual se debe tener presente que se habla de gestualización y esta carece de una técnica previamente elaborada que permita al aprendiz desarrollarla durante el aprendizaje de la Danza Académica.

2. Diseño Metodológico

Durante el tiempo que trabajé en el proceso interpretativo hice una observación exhaustiva acerca de los diferentes referentes que existen en la gestualización e interpretación de la danza clásica— Ballet, desde la iniciación de esta técnica hasta la actualidad, con el propósito de tener conocimiento del punto de partida donde se empieza a hablar del elemento de la gestualización y así entender el lenguaje de señas que se construye en el Ballet y se mantiene vigente.

En tal sentido, analizaré a través de las de entrevistas realizadas a los maestros Ana Consuelo Gómez Caballero (Directora Artística) y Santiago Muñoz (Codirector Artístico) - encargados del proceso coreográfico e interpretativo de la obra *Cascanueces*- los diferentes conocimientos y conceptos que tienen acerca de la interpretación del Ballet, desde sus inicios hasta los que hoy se mantienen vigentes; de esta manera, podré reconocer lo que para ellos significa la interpretación y, simultáneamente, dar cuenta de la metodología que utilizan para transmitirla y obtener una interpretación apropiada para cada rol que se lleva a la escena. Esto facilita la articulación de cada secuencia de movimiento o coreografía para que se logre comprender la carga interpretativa que conlleva, particularmente en este caso, por ser un ballet tradicional que busca llevar a la escena los acontecimientos propios de la época.

También, he tomado de mis diarios de campo algunas notas para hacer un análisis del proceso de interpretación y desarrollo coreográfico que se ejecutó en la obra *Cascanueces*, a través de una descripción detallada y generando un registro escrito de inquietudes y repuestas que se generen mediante el proceso de investigación corporal, interpretativo y técnico.

3. Antecedentes

Desde los inicios del Ballet se ha nombrado la gestualización y la representación teatral en la danza. Uno de los primeros exponentes de esto fue el rey Luis XIV quien abre una nueva etapa en el devenir de la misma. Amante del ballet, se hizo conocer como el Rey Sol gracias a su aparición en el *Ballet de la Nuit* personificando al dios Apolo, con tan solo catorce años de edad. Este monarca fue el primero que comprendió cómo la danza podría llegar a niveles más altos de ejecución, haciendo necesaria la profesionalización de los bailarines, fundando en 1661 La Real Academia de la Danza.

Esta academia fue la primera en ser creada con ese propósito y desde entonces se convirtió en el modelo a seguir por los países monarcas de esta época, desarrollando la danza como exponente de la técnica física y representación teatral que tiene la danza

Por su parte, Lully Molière y Pierre Beauchamp abordan esta temática desde el Ballet de pantomima, el cual se enfocó en ser un espectáculo con coreografía narrativa que se desarrolla desde la danza y la pantomima; explorando la representación de pasiones y el gesto expresivo.

Este Ballet empezó a representarse en el siglo XVIII, triunfo en los teatros de la Feria y en la Opera comique de Paris. Gracias a esto, a mitad de siglo se extendió, llegando a Viena, Londres, San Petersburgo y otras ciudades italianas, los Ballets pantomima son dirigidos por: Gasparo Angiolini y Jean Georges Noverre.

Este último, le dio el nombre de Ballet de acción, mucho más adecuado que el de Ballet pantomima. En sus escritos *Lettres sur la danse* (edición de 1807) afirma: “Me atrevo a decir, sin falso pudor, que yo resucité el arte de la pantomima; que estaba enterrado

bajo las ruinas de la antigüedad”. Sus discípulos enseñaron esta nueva forma de Ballet más próximo a las preocupaciones cotidianas. Maximilien y Pierre Gardel impusieron este género que perduró hasta el siglo XX, en especial a través del Ballet romántico (Danza Ballet, 2018,p.2)

Por otro lado, Jean Georges Noverre, bailarín francés y profesor de Ballet, crea el “*Ballet d’action*”, donde plantea que la danza es un arte de expresión; por esto, le da un lugar predominante a la mímica y a la interpretación de emociones humanas, logrando mayor dramaturgia en la escena para dejar a un lado el uso de las máscaras.

En 1760 Noverre definió tres géneros de danza y de bailarines: la danza noble o danza seria y heroica que conlleva, en sí misma, el carácter de la tragedia. La mixta o semi-seria a la que se denomina comúnmente *demi-caractère*, que es la comedia noble o alta comedia y la danza grotesca o danza cómica, conocida erróneamente como pantomima (Danza Ballet, 2013,p.3)¹

Finalmente, Fokin cambia las estereotipadas tradiciones del Ballet:

Para él, las virtuosas técnicas del Ballet no eran un fin en sí mismas, sino un medio de

¹ La danza noble exige una altura elevada, bien proporcionada y, sobre todo, una fisonomía noble. Su género abarca todos los movimientos musicales conocidos con los nombres siguientes: zarabanda, pasacalle, el adagio a 3 y 4 tiempos, la loure (danza bailada al son de la gaita), el minuet, la chacona a 2 y 3 tiempos, el aire marcial a 2 tiempos, como las marchas, la giga, la gavota cercana al movimientos de la chacona a 2 tiempos y, en general, todos los grandes caracteres, como los faunos, tártaros, poloneses, furias, etc.

La danza demi-caractère exige una altura mediana, una figura esbelta y graciosa, y una fisonomía agradable. Su representación contiene los movimientos musicales siguientes: el romance, la siciliana la musette galante, el minuet gracioso, el andante, la pastoral, la giga la gavota y todos los caracteres de céfiros, sílfides, trovadores, pastores, griegos, romanos, etc.

La danza cómica exige una talla no muy alta y más fuerte que fina, una fisonomía jovial, sonriente y expresiva, los movimientos musicales basados en: la musette campestre y pastoril, el minuet cómico y grotesco, 4 tiempos, 3/8-6/8 y 12/8 tiempos, el tambourin, contradanzas francesas, alemanas y, en general, todos los caracteres cómicos del género (Danza Ballet, 2013,p.3)

expresión. Según Fokin, la razón de ser de la técnica era servir a la expresión y por lo tanto la música debe confiarse a los compositores verdaderos y no a los simples profesionales de la composición; solo así, el Ballet alcanzaría una completa unidad de expresión de todos sus elementos, de esta, él crea sus propios principios para la danza (Danza Ballet, 2016,p.2)²

En nuestras actualidades Patricia Cardona, en México, hace el estudio de la interpretación desde los recursos innatos de los animales para así lograr desarrollar destrezas y adquirir presencia interpretativa, ella ha realizado estudios desde:

Estudios de la etología —estudio del comportamiento animal con estrecha relación con la psicología comparada— integrados a sus estudios y experiencias teatrales. El planteamiento de Cardona se basa sobre la idea de «organización del impulso vital» en el arte escénico y la «efectividad de la expresión corporal en la comunicación del bailarín/actor»

Cardona, postula que tanto los actores como bailarines echan mano a los recursos innatos animales para desarrollar destrezas, y así adquirir presencia organizando las energías corporales y ganar efectividad comunicativa al seguir sus impulsos. Estos

² Es preciso crear nuevas formas de movimiento que correspondan al carácter u a las sugerencias de la música, en lugar de adaptarles mecánicamente.

La danza y el gesto carecen de sentido en un Ballet, si no se ajustan estrictamente a la expresión de la acción dramática.

Los gestos procedentes de la danza clásica tienen razón de ser dentro del Ballet moderno cuando así lo requiere el estilo. Las posiciones de las manos no deben sustituir la expresividad que corresponde a todo el cuerpo en su integridad. El cuerpo del bailarín puede tener expresividad desde la cabeza hasta los pies y no debe haber ningún punto muerto o inexpressivo.

Los grupos o cuerpo de Ballet no tienen solamente un papel ornamental. El Ballet debe progresar desde la expresión del rostro a la del cuerpo; desde el cuerpo del bailarín de individuo al del grupo y de este a la totalidad de las personas en el movimiento en cada escena (Danza Ballet, 2016,p.2)

recursos, según Cardona, garantizan la supervivencia interpretativa del bailarín y su «especie». Sin embargo estos impulsos no estarían condenados a perpetuarse en el terreno instintivo, ya que estarían siempre «transmutados, transformados según el nivel de conciencia y visión estética del coreógrafo o director de escena». Cardona entiende por impulso «el estímulo nervioso que induce a la acción para satisfacer una necesidad, que puede ser física, emocional, psíquica y/o espiritual» La necesidad imprime en el animal, como el bailarín/actor, un estado de alerta indispensable para desarrollar energías orgánicas (organizadas) en una reacción de alta tensión. Esto, según Cardona, es la razón por la cual se acrecienta la presencia física del bailarín, lo que fascina y sostiene la atención del espectador. (Cardona, p171)

4. Marco Teórico

4.1 Palabras claves

Ballet: es un género dramático cuya acción es representada por medio de pantomimas y danzas. Es también, el nombre específico dado a una forma concreta de danza y su técnica. Según las épocas, los países o las corrientes el espectáculo coreográfico puede incluir: danza, mímica, texto y música (de orquesta y coral), decorados y maquinaria (Mundo Ballet, 2016,p.2)

Movimientos del Ballet: terminología francesa que se empieza a dar desde los principios del siglo XVIII, con la cual se busca nombrar las acciones corporales que se ejecuta en la técnica de la Danza Clásica.

Gesto: en este sentido los gestos son una de las formas más simples y básicas de comunicación, aunque a veces pueden ser muy complejas por todo lo que suponen de manera implícita. A diferencia de lo que sucede con la comunicación oral o escrita, los gestos son formas expresivas que no incluyen el uso de palabras, sino que se basan en movimientos, en expresiones faciales, en formas de contacto corporal, etc. Todos los gestos siempre quieren decir algo incluso aquello que parece realizarse de manera inconsciente o involuntaria (Villar, 2017,p.2)

Dada la temática planteada para esta investigación es necesario asumir una definición clara del término como actividad humana y en la escena que sirva de soporte para este texto:

La interpretación según Carmen Valdivia Campos, Profesora titular de Escuela Universitaria, departamento de Filología Francesa, Facultad de Traducción e Interpretación (Universidad de Granada):

Esta, es una actividad humana tan antigua como la traducción; se puede afirmar que existe desde que el género humano tuvo uso de palabra puesto que siempre fueron necesarios los intermediarios entre pueblos de culturas e idiomas distintos para facilitar la comunicación a todos los niveles. Con el desarrollo de los intercambios internacionales en todos los aspectos, en nuestra época la interpretación ha llegado a ser una profesión que deben desempeñar especialistas para asegurar la transmisión fidedigna de la información entre el orador y el auditorio. Para el profano, la interpretación aparece como una sucesión de operaciones mecánicas de codificación y decodificación; según este concepto de la interpretación, el intérprete se limitaría a sustituir los signos lingüísticos de la lengua original o L.O. por los de la lengua terminal o L.T. En realidad, la interpretación no es la traducción de las palabras; para interpretar como para traducir es necesario extraer el significado del discurso del orador y reformularlo para que sea explícito para el receptor del discurso. La interpretación es una traducción oral instantánea por oposición a la traducción. Se puede definir como una operación sobre el discurso mediante la cual el intérprete efectúa la transmisión del sentido del discurso de la lengua original formulándolo en la lengua terminal (Campos, 1995,p.49).

La interpretación según Carlos Pérez Soto quien realiza una investigación sobre la definición de la danza como forma artística, dejando la definición de la interpretación en la danza desde: la estética de la expresión.

Lo que constituye a una obra de arte es el hecho de que exprese la subjetividad humana, idea a la cual puede llamársela «estética de la expresión». En esta idea el arte es esencialmente un modo de comunicación y la obra alcanza su objetivo profundo cuando logra «decir» algo.

Tal como en la estética de lo bello se tiende a poner el énfasis en las cualidades de la obra, acá el eje se desplaza a la relación entre el autor y la obra, al modo en que el autor está presente en ella. Y tal como en la primera se suelen formular modelos o estándares formales de belleza que permitirían el juicio estético adecuado, acá se tiende a relajar los estándares y modelos y a entregar el juicio más bien a la variabilidad de la subjetividad humana.

Las discusiones posibles en una estética de la expresión tienen que ver con qué de la subjetividad es lo expresado. Unos ponen el énfasis en las emociones y en los sentimientos, otros en la comunicación de ideas y conceptos. Unos enfatizan las emociones o conceptos presentes en el objeto, otros ponen el acento en el modo en que el autor siente o piensa. En todo caso se piensa que la obra tiene un contenido que debe ser captado o completado por el espectador. Buena parte de la evaluación de una obra tiene que ver con si ha logrado comunicar algo o impactar de alguna

forma. Y se discute, de manera correspondiente, en qué consiste tal impacto, o cuáles son los medios que permiten obtenerlo.

Desde luego esta estética da cuenta de un concepto acerca de qué es lo bello, el cual depende, en general, de la idea romántica de conmoción. No obstante, aquí lo bello no se ve como un universal objetivo (o, al menos, es tan universal o no como puedan serlo las emociones humanas), ni menos como una condición para el arte. La estética expresiva admite un arte «feísta», con la condición de que resulte de algún modo conmovedor. (Pérez, 2008, p10)

4.2 La interpretación en el Ballet

La mímica siempre ha jugado un papel muy importante en el Ballet.

En los Ballets más actuales la mímica se ha dejado atrás y se utilizan los gestos y expresiones faciales y corporales.

En gran medida es fácil descifrar lo que una bailarina o bailarín están tratando de comunicar a través de estas expresiones, la preparación histriónica del artista es tan completa que transmite sus emociones y mensajes de manera muy clara.

Sin embargo, estas formas de expresión son sobre todo una parte trascendental en los Ballets. En algunas partes de los Ballets tradicionales cuentan de manera narrativa una historia o se complementa con la mímica. Y aunque algunas expresiones de la mímica resultan obvias algunas pueden pasar un tanto desapercibidas o no resultan tan obvias (Feel like dancing, 2017,p.3)

Por ello, es importante conocer los significados de estos movimientos para entender el mensaje que el bailarín o bailarina están tratando de comunicar en el escenario.

La pantomima es un elemento que colabora estrechamente con la técnica danzaría en una obra. En los Ballets románticos y clásicos aparece la pantomima blanca: un complejo conjunto de convenciones para hacer “dialogar” a los personajes y avanzar la acción; así, para indicar la existencia de un caballero, se trazaba un imaginario penacho sobre la cabeza, mientras que un campesino era identificado con el acto de segar o restrillar un campo. La imagen de la muerte se lograba cruzando los brazos sobre el pecho costumbre que se seguía con los cadáveres aun en aquella época. La imagen del amor, se describe de la siguiente manera: la mano derecha se coloca firmemente sobre el corazón, sobre la mano izquierda, y la imagen para proponer matrimonio se describe levantando la mano derecha con dos dedos estirados y la mano izquierda en el corazón.



Figura 1. Imagen de campesinos. Datos obtenidos de Russian Broadway (2017,p.2)



Figura 2. Imagen de la muerte. Datos obtenidos de (Balletomanos, 2018,p.3)



Figura 3. Propuesta de Matrimonio. Datos obtenidos de Warner Classics (2012,p.1)



Figura 4. Imagen del amor. Datos obtenidos de Warner Classics (2012,p.2)

4.3 Obra: “El Cascanueces”

La obra fue estrenada el 17 de diciembre de 1892, en el teatro Mariinsky de San Petersburgo bajo la coreografía de Lev Ivanov, el libro de Marius Petipa y la música de Piotr I. Tchaikovsky. La primera historia que se conoce de El Cascanueces está basada en el libro de cuentos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, titulado “El Cascanueces y el Rey de los ratones” (1816).

Sin embargo, el argumento que daría vida años más tarde al Ballet de Tchaikovsky, deriva de una adaptación que Alejandro Dumas (padre) hiciera del texto de Hoffmann.

Ballet en dos actos y 5 escenas.

Acto I

Escena1.

Es Navidad. Entre los invitados que llegan a la casa de la familia Shtalbaun se encuentra Drosselmeier -el preferido por los niños. Impacientes, los pequeños esperan que en el árbol se enciendan las luces de colores.

Llega el mago con su regalo para los niños: un teatro de marionetas. La fiesta continúa; los abuelos también bailan superando los achaques propios de su edad mientras los niños juegan.

Las marionetas Colombina, Arlequino y Saracinos inician su baile. Todos están muy emocionados cuando el mago se quita su máscara: es Drosselmeier. Clara y Fritz, los hijos de Shtalbaun le piden a Drosselmeier que les regale las marionetas pero éstas ya se las han llevado. En su lugar les regala un ridículo muñeco cascanueces. Fritz arrebató el muñeco a Clara y lo rompe. Ésta le consuela echándole en la cama. Los invitados abandonan la casa después del baile para finalizar la fiesta navideña.

Escena 2

Ha anochecido y la habitación donde se encuentra el árbol adquiere un aire misterioso, casi milagroso.

Asustada, Clara va a ver a su muñeco enfermo Cascanueces. Melancólica observa como un búho se convierte en Drosselmeier mientras la mira con una sonrisa burlona.

A su señal, del suelo aparecen ratones encabezados por su Rey. Clara quiere huir pero las fuerzas la abandonan y sólo consigue acercarse al árbol que muy deprisa

empieza a crecer, mientras todo a su alrededor cambia. Los soldados de plomo cobran vida y, encabezados por Cascanueces, inician una batalla contra los ratones. Las fuerzas son desiguales, van venciendo los ratones cuando Cascanueces se queda sólo ante el ejército de roedores.

Clara lanza un zapato al Rey de los Ratones y consigue ahuyentarlos. Cascanueces yace en el suelo. Clara se acerca a él: es un joven príncipe. Él la mira agradeciendo su ayuda.

Escena 3

La habitación se convierte en un bosque invernal. Unos levísimos copos de nieve bailan milagrosamente mientras una estrella del árbol atrapa a Clara y al Príncipe Cascanueces como en un sueño, introduciéndolos en una carroza que les conducirá hasta la cima del árbol.

Acto II

Escena 4

Juntos inician su viaje hacia la cima del árbol, pero los ratones les alcanzan entablándose una nueva batalla. En esta ocasión Cascanueces sale vencedor. Llegan al reino de los muñecos donde son recibidos por doce pajes. El Príncipe narra lo sucedido y cuenta como Clara le salvó, motivo por el que todos muestran su agradecimiento, celebrando una gran fiesta en honor de ambos.

Se despiden del reino de las Nieves y siguen su camino por el Río de la Limonada hasta llegar al Reino de las Golosinas donde la Reina de los Dulces los espera con un

agasajo en su honor en donde varios bailarines de distintas partes del mundo bailan para ellos.

Escena 5

Finalmente, el mundo de ensueño de Clara se desvanece y ella se despierta dándose cuenta que todo ha sido un sueño.

Sus padres van a buscarla para que salga al portón a despedir a su padrino Drosselmeyer quien junto con Daniel regresa a su taller de relojes y muñecos. (Danza Ballet, El Cascanueces) (Danza Ballet, 2006,p.2)

5. Análisis

Durante el tiempo de aprendizaje y experiencias que adquirí en el Proyecto Curricular Arte Danzario, tuve la oportunidad de vivenciar, en los diferentes roles de cada una de las obras que participé; una gran variedad de gestualizaciones que me llevaron a identificar cada una de las posibles formas de expresarse dentro de las obras. Esto me permitió desarrollar y transformar mis interpretaciones en escena dándome un buen número de herramientas para lograr adaptar las expresiones necesarias según cada situación.

Cada obra en la que participé, me dejó un aprendizaje significativo, teniendo la oportunidad de extraer lo mejor de cada director en su puesta en escena para construir un concepto propio de aquello que es la gestualización y así proponer en futuras obras un gesto pleno que permita al espectador ver más allá de movimientos ejecutados.

Mi primera experiencia interpretativa en la universidad fue mediante un fragmento de la obra *La Fille Mal Gardée*, obra creada en 1789 en Francia, en plena Revolución Francesa por el coreógrafo Jean Dauberval. La versión más conocida en los últimos años es la de Sir Frederick Ashton para el Royal Ballet de Londres y con música de Peter Ludwig Hertel. Es un Ballet en el estilo del "*Ballet comédie*" con amplios recursos de pantomima.

Su historia es una historia de amor, donde Lisa, protagonista y única hija de la viuda Simone, propietaria de una próspera hacienda; está enamorada de Colás, un joven granjero, pero su madre tiene planes más ambiciosos para su hija. Lisa juega con sus amigas y baila con Colás, hasta que aparece Tomás, un rico propietario de un viñedo, con su tonto hijo Alain. Simone y Tomás planean el matrimonio de sus hijos,

pero Lisa no se muestra en absoluto interesada y más bien se burla de él con sus amigas. Todos pasan un día en el campo en medio de alegres danzas, donde se unen los segadores que han terminado la cosecha, pero son interrumpidos por una fuerte tormenta. De vuelta en casa Simone ordena a Lisa prepararse para el matrimonio con Alain, pero ella sueña con una vida futura con Colás. Finalmente la viuda Simone termina por aceptar el amor de su hija con el joven Colás y todos celebran con gran alegría (Knopf , 1981)

El fragmento que ejecuté fue *Segadores*, que trata de reflejar la acción del campesino de cortar la hierba y la gestualización que se utilizó fue determinante para que se pudiera interpretar dicha acción desarrollando movimientos rústicos y tradicionales del campo.

Para esta obra no se desarrollaron gestos específicos con una estructura determinada, sino que los maestros nos direccionaron de forma recursiva recurriendo al estudio de los movimientos que completan la estructura coreográfica, por ejemplo, los movimientos que se desarrollan al segar, generando una aplicación artística que combinara la utilización de las herramientas, como la oz y la paca de heno, las cuales facilitan esta tarea al campesino.

Al ser mi primera interpretación con implementos mi aporte fue un poco débil, ya que desconocía cómo se manejan estos objetos en la escena. Me limité a buscar los gestos y solo expresé en qué consistían, de manera verbal (hice una investigación propia del cómo se utilizaban estos y para qué servían en la labor de segar) con el objetivo de permitir que quienes sabían de este tema tomaran la vocería y convirtieran mis aportes verbales en acciones en la escena, las cuales fueron acertadas pues fueron utilizados en la puesta en escena y así se logró sacar un buen producto.

Esta experiencia fue enriquecedora para mí ya que me permitió adquirir cierta habilidad en

la gestualización con implementos, los cuales ampliaron mi abanico de gestualizaciones, brindando una mejor interpretación de la obra.

Esta experiencia fue enriquecedora, gracias a que logré tener la capacidad de la imitación, donde se logró reproducción de una situación la cual me llevó a un aprendizaje bastante complejo pues implica conocimiento, reconocimiento, aprendizaje y comprensión de la técnica, el elemento y la situación a representar.



Figura 5. Participación en un fragmento de la obra “*La Fille Mal Gardée*”.
La Autora

La siguiente experiencia interpretativa fue la obra *Don quijote*, versión con coreografía y libreto de Marius Petipa y música de Ludwig Minkus, que fue estrenada el 14 de diciembre de 1869 en el Teatro Imperial del Bolshói de Moscú, Rusia. La obra de Petipa se basa libremente en la novela *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, y en particular en las «Bodas de Camacho», episodio narrado en el capítulo

XIX de la segunda parte, en el que se relata el romance entre el barbero Basilio y la joven Quiteria (Kitri en el Ballet). (Knopf,A , 1981)

El fragmento que interpreté fue “*Amigas y el solo del segundo acto de Kitri* ” . Allí se replanteó la coreografía para que todo el grupo de baile fuera partícipe. Los gestos que se realizaron buscaban que el público lograra interpretar las muestras de cariño que hay en el desarrollo de la obra, utilizando movimientos sensuales y delicados entre los intérpretes; la obra buscaba seducir al protagonista (Basilio) utilizando como juegos esenciales el coqueteo y la mirada de atracción; fijando profundamente está en el otro intérprete, complementándola con el juego del abanico, conocido tradicionalmente en el contexto de la época en España.

Esta experiencia, me permitió enriquecerme en el contexto de la interpretación dual y grupal en donde mi gestualización estaba ligada a los demás personajes de la obra.



Figura 6. Participación en un fragmento de la obra Don Quijote. La Autora

La última experiencia que tuve en el –PCAD- consistió en interpretar la obra “*La Bella Durmiente*”, un Ballet de Piotr I. Tchaikovsky en un prólogo y tres actos. Se estrenó en 1890 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. El libreto es de Ivan Vsevolozhsky basado en el cuento “La bella durmiente del bosque” de Charles Perrault.

El fragmento que interpreté pertenecía a la pieza *El Pájaro Azul*, dueto que aparece en el tercer acto de esta obra, el cual hace parte del *tour de force* -calentamiento- que prepara al espectador para el *gran pas de deux* final. Los movimientos corporales y gestuales que se ejecutaron buscaban que el público percibiera gestos alegres, caricias sutiles y movimientos espontáneos que lograran transmitir sentimientos como la felicidad y el amor pues al ser parte del tercer acto, este dueto era una apertura para el gran final donde se llevó a cabo la gran fiesta. Para lograr esta interpretación se trabajó sobre la calidad del movimiento suave, particularmente, en el rostro.



Figura 7. Participación en un fragmento de la obra “La Bella Durmiente”. **La Autora**

Por otro lado, mi interpretación en la obra *Cascanueces* se basó en el estudio del reconocimiento de los aprendizajes, a nivel de gesto adquiridos en el PCAD de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y los nuevos saberes que he adquirido en la Academia de Formación Ballet Ana Pavlova con la maestra Ana Consuelo Gómez Caballero.

Un saber importante para tener el conocimiento necesario de cómo interpretar en la escena, se da desde el proceso formativo de un bailarín, por esto, como la maestra Ana Consuelo Gómez Caballero menciona:

En la formación un maestro imaginativo y culto en su arte, imprime o trata de darle un sentido ideal poniéndole color al entrenamiento para no volverlo rutinario o desprovisto de interés emocional. En un escenario una aparición que solo sea una exhibición de virtuosismo técnico puede llegar a ser después de un entusiasmo inicial muy monótono y hasta aburrido (Gómez, 2018,p.1)

Por lo mencionado anteriormente, me di a la tarea de indagar qué se quería ver en la escena de cada rol a interpretar y qué buscaba la maestra en escena, en cada bailarín. Al indagar, comprendí que ella quería ver en la escena, la tan anhelada faceta de la bailarina Anna Pavlova que: “en medio de su clasicismo era una artista que utilizaba las posibilidades de su cuerpo dándoles un impulso único desde el interior de su sentido creativo” (Gómez, 2018,p.1)

Siguiendo con la indagación, busqué encontrar las diferencias de cada rol a interpretar hallando los siguientes contrastes y similitudes, esto lo logré por medio de la lectura de diferentes libretos de la obra y viendo videos de compañías donde pude observar cada rol, cómo se veía la interpretación de cada uno de estos y cómo lo ejecutaban las bailarinas.

En el rol de *Copos y Vals de las flores* encontré que la interpretación es similar, se trabaja un gesto suave del rostro, que refleje una delicadeza y a su vez venga acompañado de movimientos de brazos y cabeza que lo embellecen; permitiendo un dueto dinámico que se ve reflejado en la danza.



Figura 8. Vals de las flores. La Autora



Figura 9. Copos. La Autora

Otro de los roles que me asignaron fue “*flautas*”, interpretación que demanda un gesto totalmente diferente a los dos roles mencionados anteriormente pues trabaja la sonrisa como gesto base que pretende dar una interpretación de prosperidad y alegría, llena de movimientos de fuerza y secuencias rápidas y ágiles.



Figura 10. **Flautas.** La Autora

Al tener claro los roles que me asignaron en la obra y ser consciente de lo que se quería visualizar de cada personaje en la escena, recordé la frase de la maestra Ana Consuelo Gómez Caballero quien menciona al coreógrafo Michel Fokine quien consideraba que: “el moverse o el bailar sin ninguna intención interpretativa era un ejercicio gimnástico sin forma ni fondo” (Gómez,2018,p.2), por esto hice una descripción y observación por medio de mis diarios de campo, el cual se dividió en tres partes: primeramente, visualicé videos de estas interpretaciones en otras escuelas a nivel mundial con el propósito de observar movimientos y seleccionar cuáles se repetían constantemente; en segundo lugar, hice un análisis de estos gestos, teniendo como objetivo determinar si los movimientos desnaturalizan al personaje que asignado y en tercer lugar hice una comparación de los movimientos de interpretación que requeridos para cada rol.

En el primer análisis recordé una frase de Fokin: “Las posiciones de las manos no deben sustituir la expresividad que corresponde a todo el cuerpo en su integridad. El cuerpo del bailarín puede tener expresividad desde la cabeza hasta los pies y no debe haber ningún punto muerto o inexpresivo” (Ecured, 2015,p.2), por esto en los videos que observé, logré evidenciar que el manejo de los brazos y la cara (no como gesto de rostro, sino como movimiento de este fragmento del cuerpo) eran muy evidentes para la interpretación ya que estos dos segmentos están totalmente conectados para transmitir lo que se pretende desde la gestualización ejecutada. Por otra parte, observé que el cuerpo en su totalidad tenía movimiento y cada uno de estos se ligaba al otro, ningún movimiento estaba suelto.

En el segundo análisis tenía como objetivo que el movimiento no desnaturalizara el rol a interpretar y me enfoqué en aquello que yo interpretaba de los movimientos que ejecutaba y cómo los ligaba al rol que se estaba observando.

El primer rol que observé fue el del *Vals de las Flores*, me enfoqué totalmente en los brazos y la cabeza pues tenían muchos movimientos y por esta razón atraían más, mi mirada como espectadora. Esto me hizo notar que estos fragmentos corporales se movían con mucha delicadeza, permitiéndome asimilar que se movían así, ya que querían generar una semejanza con las flores arrulladas por el viento. Para esta interpretación, construí imaginarios en los que mis piernas eran tallos de esas flores pues los movimientos eran habitualmente de fuerza, en la mayoría de videos no se observaban saltos y si estos se daban, eran saltos cortos.

El segundo rol a observar fue *Copos*, donde pude darme cuenta que siempre tenían algún elemento en las manos y este lo utilizaban como una extensión del brazo. Los movimientos de las piernas eran ágiles y al mismo tiempo sutil, en los brazos se realizaban pocos movimientos. Una característica que me causó curiosidad fue la planimetría ya que los copos (entendido como cada individuo que conforma el cuerpo de este baile) al estar ubicados en una estructura donde se distanciaban y los movimientos eran rápidos; mientras que cuando estaban agrupados y formaban un “tumulto”, se daba un movimiento lento; esto me permite reconocer que, cuando un copo de nieve está cayendo, es tan delicado que el viento lo mueve, a diferencia de cuando varios de ellos están unidos son una masa fuerte que genera densidad, logrando comprender la esencia de esta coreografía.

El último rol a indagar fue *Flautas*, el cual al ser un elemento no vivo, me costó relacionar con la interpretación que se ejecutaba. Sin embargo, tras analizar esta interpretación, observé que en las coreografías se llevaba o una cinta o una flauta en las manos, que los movimientos siempre eran rápidos y con fuerza, lo cual me llevó a analizar el sonido de la flauta que tiene un timbre alto y sus sonidos son fuertes.

Al tener estas descripciones y observaciones, aclarándome la interpretación y movimiento coreográfico, pude hacer mi último análisis donde comparé estas con lo que se pidió ejecutar en la academia y al darme cuenta de las similitudes, forjé una interpretación más clara desde mis pensamientos y así cada movimiento tenía un valor interpretativo.

De esta forma, puedo decir con gran certeza, que con base en mi experiencia y al haber analizado cada una de las interpretaciones que realicé, me llevaron a profundizar y comprender desde otra dimensión la gestualización, brindándome una argumentación clara de ¿Cómo? ¿Para qué? y ¿Por qué? es importante su desarrollo en la técnica del Ballet.

En el transcurso del aprendizaje de una técnica de altas exigencias, no solo me introduzco en el reconocimiento de partes corporales, músculos y entrenamiento de un cuerpo físico para lograr proezas técnicas, sino que paralelamente forjo un carácter mental y emocional necesario para poder crecer como bailarín y lograr una dramaturgia correcta, este carácter lo forjo siendo consiente de los diferentes procesos que transcurren en la academia, reconociéndome como un artista capaz de desplegar una dimensión comunicativa y estética.

El proceso de entrenamiento se mantuvo durante todo el año, con una preparación corporal basada en la técnica del Ballet, una clase que servía de entrenamiento y preparación para el montaje de la obra, los ejercicios fueron propuestos por la maestra como parte de sus clases habituales, en las que se veían los fundamentos de la técnica (equilibrio, control, musicalidad, disociación, alargamiento, forma, etc.) compuesta por ejercicios de calentamiento, preparación, barra, centro, saltos pequeños, diagonales y saltos grandes, a medida que se avanzaba, se iban complejizando estos.

El proceso de montaje se llevó a cabo desde el mes de marzo; primeramente, se asignaron los roles a interpretar, esto llevó a realizar programación de ensayos por agrupaciones de roles. Para empezar con el montaje, se tomaron los movimientos trabajados en la clase de danza clásica, involucrándolos uno a uno, en una secuencia coreográfica, la cual, al estar clara, involucraba el trabajo musical, donde se buscaba que el movimiento ejecutado complementara el ritmo y musicalidad que se escuchaba, y, finalmente empezamos con el desarrollo teatral el cual permite contextualizar y enlazar diferentes partes coreográficas. Para desarrollar este trabajo, se establecieron tareas dramáticas que iniciaron por el desarrollo del contexto histórico y el guion literario de esta obra, el conocer el rol que cada persona interpretaría, encontrar las semejanzas y diferencias entre los roles, indagar con bailarinas que ya habían ejecutado este.

En la dramaturgia, se utilizaba un lenguaje corporal y gestual que tenía un significado o hacía referencia a un elemento o personaje, este enriquecía cada una de las escenas y generaba diferentes dinámicas de comunicación y conexión entre los bailarines dentro de la escena y con el público.

Durante el mes de agosto, se invitó a diferentes maestros que hacen parte de la academia como: Jaime Díaz, Santiago Muñoz, Nataly Montaña Forero, Luisa Acosta y Jaime Benavides Rodríguez, quienes no solo hicieron comentarios y aportes técnicos sino que dieron comentarios para poder potencializar la dramaturgia de la escena.

Algunos de estos comentarios sugerían la búsqueda de la conexión de cada movimiento con la melodía musical, las mayoría de estos se enfocaban en la interpretación por medio de gestos complementarios donde el movimiento de los brazos y cabeza eran indispensables; las maestras Nataly Montaña Forero y Luisa Acosta, nos hablaron sobre sus experiencias y cómo interpretaron

estos roles, para así darnos una guía de trabajo del cómo lograr estas diferentes interpretaciones, al contarnos sus experiencias, nos hablaron sobre el trabajo en equipo y la conexión entre el grupo ya que si todas conectábamos ideas y trabajábamos desde un mismo punto a un mismo fin, se lograría no solo una coordinación adecuada sino también una comunicación corporal; de esta manera, el público comprendería adecuadamente el mensaje corporal e interpretativo.

Esta actividad nos resultó útil para hablar como equipo y trabajar la dinámica de la interpretación desde un mismo punto; por esto, planteamos interpretaciones grupales que queríamos reflejar en cada rol, las cuales fueron:

Vals de las flores: un gesto suave del rostro que refleje una delicadeza, conexión de brazos y cabeza, la mirada debe ser alta y no fuerte, es decir que no haga una confrontación hacia el público.

Copos: un gesto suave del rostro que refleje una delicadeza, ya que en esta coreografía hay muchas posiciones estáticas, se habla de que estas posturas deben ser suaves y no rígidas.

Flautas: gestos y movimientos fuertes, la sonrisa del rostro debe ser evidente, la mirada debe buscar una conexión con el público, para que este se sienta atraído

Fue difícil llegar a esos acuerdos de interpretaciones pues el grupo del cual hacía parte para estos roles era el avanzado juvenil, donde las estudiantes están entre los 10 y 16 años (pertenecí a este grupo porque eran los únicos horarios a los cuales podía asistir) y como son niñas pequeñas su manera de pensar es muy diferente, ya que el razonamiento de roles inertes les parecía muy complejo para poderlos interpretar, por esto la mayoría de ideas fueron mías o del compañero Felipe Ramos (quien interpretó al Cascanueces).

Al empezar a trabajar los movimientos aplicándoles la dramaturgia respectiva, me pareció difícil, ya que es fácil decir qué hacer pero transformar palabras en acciones complejiza la técnica,

esto también implica transformar el movimiento al que ya se está acostumbrado. Por lo ya mencionado, tuve bloqueos personales sobre la ejecución de la técnica y cómo se utiliza en escena con dramaturgia.

Por esto, hice un análisis introspectivo del cómo ejecutaba los ejercicios, empecé este desde el calentamiento y noté que parecía un robot donde solo hacía movimientos que tuvieran conciencia corporal; luego, en el trabajo de centro y las diagonales observé que me preocupaba por cómo se veía el movimiento y finalmente en los saltos percibí que me enfocaba en el exhibicionismo danzario, ya que solo me preocupaba por la cantidad de giros, la apertura de piernas, entre otras.

Esto logré contemplarlo a mediados de agosto, ya que desde este mes empezamos a trabajar fuertemente en el tema de la interpretación dramática en la escena; a razón de esto empecé a trabajar de una manera distinta, donde toda la secuencia de clases y el ensayo lo pensaba no en una actividad (paso-técnico) muscular-corporal, sino en un movimiento con un flujo de energía que quería comunicar algo.

Los maestros Ana Consuelo Gómez Caballero y Jaime Díaz, se encargaron de la corrección de la técnica y musicalidad, por esto, los ejercicios que se proponían en clase tenían como punto de partida realizar movimientos que se ejecutaban en la obra, aparte de esto por medio de repeticiones de las secuencias coreográficas asignadas buscaban que el movimiento fuese pulido, coordinado y acorde a la melodía que se escuchaba.

Al finalizar cada clase se realizaban ensayos, por cada sesión se abordaba una sola coreografía asignada, donde los maestros a cargo; primero, observaban lo que se tenía; luego, miraban errores grupales y se trabajaban realizando varios *pasones*³ en estos se paraba la música y se hacían

³ En la danza los pasones son las repeticiones de la secuencia coreográfica

rectificaciones que consistían en cambios o explicaciones más afondo del paso o de la interpretación que se quería ver. Cuando el error era individual, los maestros procedían de una manera similar a la ya mencionada pero en estas situaciones la persona que cometía el error quedaba sola en el espacio y los demás sentados a su alrededor, mientras los maestros le hacían pasar varias veces su error hasta que lo tuviese corregido (siento que esto se realizaba como juego mental de presión).

Una sola vez me pasó esta situación, ya que me realizaron una cirugía de cordales. Me ausenté dos semanas del proceso coreográfico y de montaje; por esto, al retomar, no tenía clara la musicalidad, la interpretación y algunos pasos; por este motivo, caí en el juego de presión frente a todas mis compañeras, fue una situación incómoda al comienzo, pero al momento de estar frente de ellas pude sentir que era un reto que buscaba que cada estudiante tuviese clara la musicalidad, la interpretación y la coreografía, de manera que cada estudiante fuese un apoyo para el grupo y no una persona que hiciera tumulto y dañara el trabajo grupal.

Tuve otra oportunidad, sola en el espacio, pero esta vez fue únicamente con el maestro Jaime Díaz, trabajé sobre el *solo* que se me asignó en el fragmento de *Flautas*, el maestro me designó varias tareas las cuales fueron: aprenderme una secuencia coreográfica con una musicalidad perfecta y una interpretación adecuada para este rol.

Las situaciones ya mencionadas se dieron varias veces y fueron más seguidas estando ya en el último mes, ya que ellos buscaban que cada momento en la escena fuese totalmente perfecto.

Posteriormente, y durante dos ensayos generales (uno realizado en la academia y el otro en el teatro Bellas Artes de Cafam) se realizó el ensamble coreográfico del cuerpo de baile junto con los personajes principales, las escenas teatrales y algunos de los elementos utilizados en escena. Se fue estructurando y visibilizando lo que sería la pieza completa ya que se ensayaba de principio

a fin en el orden que se iba a presentar,

El punto cumbre se cumplió en las Funciones, en las cuales se presenta la obra en medio de diferentes dinámicas de calentamiento, maquillaje, vestuario, etc.; presentando lo ensayado, coreografiado mostrando las diferentes búsquedas de interpretación y desarrollos técnicos, para así dar la mejor imagen y lectura al público asistente.

6. Resultados

Los resultados obtenidos fueron diversos en el ámbito práctico-teórico, por tal razón los relaciono, evidenciando aquello que cada uno aportó en mi formación profesional.

El óptimo aprovechamiento de los espacios que me brinda la institución Ballet Anna Pavlova (formación y escena), me permitió el afianzamiento y estructuración de la técnica clásica en mi cuerpo e interpretación, para así poder disfrutar del hecho tácito de la danza, realizando una trazabilidad en la esencia de la sensibilidad y el goce. De esta manera, promuevo en mi quehacer el movimiento consciente, reflexivo, sensible, cuestionable y transformable; el cual debe ser carente de mecanizaciones inexpresivas, ya que el objetivo principal de esta acción era demostrar continuamente la existencia de una investigación constante en la construcción y comprensión del hacer de mi cuerpo danzante.

Puse en práctica los saberes de interpretación y actuación que aprendí en el PCAD como por ejemplo: la interpretación corporal y gestual, logrando así que los movimientos no solo fueran articulares sino que también tuvieran un significado, de manera que pudiera lograr una interpretación adecuada en los diferentes roles que me asignaron para las obras -*Copos, Flores y Flautas*-. De esta forma, pude adquirir una mayor comprensión del gesto, para llevarlo a cabo en la obra *Cascanueces*.

Reconocí el rol del intérprete, mientras participaba en la Obra *Cascanueces*; así, pude descubrir que el ejercicio interpretativo a nivel escénico no demanda solo el aprendizaje de una cierta cantidad de información técnica para la coreografía, ni tampoco, el solo entender qué busca a nivel emocional el director.

Este aspecto a mi parecer, es de gran importancia, puesto que me ubica en el lugar reflexivo como intérprete, exigiéndome un análisis de mi propia interpretación y cómo la ejecuto para lograr que el público entienda el rol del personaje que se muestra en la escena, brindándome la posibilidad de interiorizar de forma idónea cada uno de los gestos que debo interpretar, consolidando la expresión que mi gesto transmitía.

Según lo anterior, al lograr reconocer el rol de intérprete, me hizo ser consciente de la importancia que este tiene, ya que al generar movimiento con una gestualización adecuada al personaje, me lleva a no plasmarme como un cuerpo de repeticiones de movimiento que no tiene sentido, sino que por el contrario y como lo ha mencionado la maestra Ana Consuelo Gómez Caballero “... *Sin contenido emocional o interpretativo la danza queda desprovista de la esencia que puede conectar al bailarín con el público*” (Gómez, 2018,p.1) Por esto, llegué a la conclusión de que la interpretación es tan importante como la técnica ya que las dos son un dueto que da sentido a lo que se le llama danza y así poder comunicar con tu cuerpo un lenguaje claro que lleva a una emocionalidad al público y al intérprete.

Para mí, lograr transmitir un lenguaje claro con el cuerpo, me llevó a indagar sobre los gestos más comunes desarrollados en la danza clásica, por esto hice una observación de las diferentes interpretaciones que se han plasmado como íconos gestuales en el Ballet Clásico y al reconocerlas, pude observar que son gestos utilizados en la cotidianidad y al llevarlos a la escena se modifican en cuanto amplitud y exageración, particularmente, la parte del cuerpo que realiza la acción, permitiendo manifestar el gesto con mayor emotividad hacia el público.

Entender la acción como amplitud de movimiento de un gesto del común, me permitió fortalecer conceptos del gesto corporal, ya que se entendió la interpretación, no solo como gesto del rostro, sino como una articulación de todo el cuerpo y de los objetos utilizados. Así, pude

entender la interpretación de los personajes asignados en la obra *Cascanueces* y los elementos que el director nos hizo utilizar, este ejercicio fortalecía la amplitud de la interpretación porque el elemento se volvió un alargamiento del cuerpo. Otro concepto que logré fortalecer, fue el musical pues lo pensé como si los movimientos fuesen la secuencia corporal de la interpretación de la atmósfera creada por la música, así la partitura corporal no solo estaba pactada por unos ritmos o compases.

Al verme como solo uno, desde el cuerpo anatómico, el rol a interpretar, los elementos a utilizar y la música, creó en mí una unidad danzaria, dejándome sentir que hice una interpretación en la cual logré una comunicación con el espectador gracias a un lenguaje corporal.

7. Conclusiones

Investigar sobre la interpretación del ballet, me permite afirmar que la danza antes de ser un arte, ha sido una expresión espontánea de la vida colectiva, un lenguaje social e incluso religioso. En la conciliación del aspecto expresivo con un determinado formalismo técnico, ha convertido la expresión emocional en una comunicación, es decir, en una transmisión de un mensaje estético.

La necesidad de interpretar el rol en una obra de Ballet la cual ya tiene estipuladas sus interpretaciones, genera un estudio en convenio con maestros e intérpretes, llevando a un análisis del gesto corporal en el cual desde la sonrisa hasta el movimiento de brazos y cabeza acompaña al gesto; generando la satisfacción de interpretar adecuadamente desde la dinámica de movimiento que se ejecuta –Ballet-, hasta la posibilidad de reconocer la construcción de una línea de comunicación entre el público y el ejecutante.

El hecho de haber escogido la modalidad de interpretación para realizar mi trabajo de grado, generó en mí, la inquietud de participar en una obra de formato completo, por esto, decidí participar como intérprete en la obra *Cascanueces* de la Academia de Formación Ballet Ana Pavlova, práctica que me permitió realizar una observación propia, sobre lo que había aprendido y logrado en el proceso durante mis estudios en el PCAD, pues fue en la universidad donde desarrollé y mejoré notablemente la técnica básica que tenía del Ballet, la cual, había adquirido por estudios propios antes de ingresar al PCAD, evolucionando también en el conocimiento y aprendizaje de la gestualización por medio de gestos y movilidad corporal. El hecho de tener una apropiación de los elementos de aprendizaje ya mencionados y seguir con un entrenamiento de apropiación artística en la Academia de Ballet Ana Pavlova, me llevó hacia una evolución artística de apropiación y fortalecimiento en la gestualización del Ballet.

Referencias

- Balletomanos. (2018). *Giselle, Romeo y Julieta. HET Nationale Ballet, Compañía Nacional de Danza*. Obtenido de <https://balletomanos.com/2013/04/19/giselle-romeo-y-julieta-het-nationale-ballet-compania-nacional-de-danza/>
- Campos,V. (1995). La interpretación . *Revista Anales de Filología Francesa*, 11(7), 45-56.
- Cardona Patricia, (2000) *Dramaturgia del Bailarín: Cazador de Mariposas*. Ciudad de México: CONACULTA-INBA.
- Danza Ballet. (2006). *Ballet El Cascanueces*. Obtenido de <https://www.danzaballet.com/ballet-el-cascanueces/>
- Danza Ballet. (2013). *Jean Georges Noverre, precursor del ballet de acción*. Obtenido de <https://www.danzaballet.com/jean-georges-noverre-precursor-del-ballet-de-accion/>
- Danza Ballet. (2016). *Michel Fokine (1880 – 1942)*. Obtenido de <https://www.danzaballet.com/michel-fokine-1880-1942/>
- Danza Ballet. (2018). *El ballet clásico o danza clásica* . Obtenido de <https://www.danzaballet.com/ballet/?print=print>
- Ecured. (2015). *Michel Fokine*. Obtenido de https://www.ecured.cu/Michel_Fokine
- Feel like dancing. (2017). *La mimica del ballet*. Obtenido de <http://www.feel-like-dancing.com/tiendadeballet/la-mimica-en-ballet/>
- Gómez, A. C. (13 de marzo de 2018). Directora de la Academia de Formación Ballet Ana Pavlova. (D. Ramírez, Entrevistador)
- Knopf,A . (1981). *The Ballet Goer`s Guide*.
- Mundo Ballet. (2016). *Ballet Clásico*. Obtenido de <http://mundoballet.galeon.com/>

Muñoz, S. (2 de febrero de 2018). Codirector Artístico de la Academia de Formación Ballet Ana Pavlova. (D. Ramírez, Entrevistador)

Pérez Soto Carlos (2008). Sobre la definición de la Danza como forma artística

Russian Broadway. (2017). *Teatro Mijailovski*. Obtenido de <https://es.russianbroadway.com/shows/post/la-fille-mal-gardee-mikhailovsky-theatre-ballet/teatr/mikhailovsky-theatre>

Villar.E. (2017). *Los gestos como medio de comunicación* . Obtenido de <http://blog.elinsignia.com/2017/06/13/los-gestos-como-medios-de-comunicacion/>

Warner Classics. (2012). *Tchaikovsky: Swan Lake - The Kirov Ballet*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=9rJoB7y6Ncs>

Warner Classics TV. (2012). *Tchaikovsky: Swan Lake - The Kirov Ballet*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=9rJoB7y6Ncs>

Anexos

Anexo A. Entrevista Ana Consuelo Gómez Directora y Coreógrafa del Ballet Ana Pavlova

Nombre completo

Ana Consuelo Gómez Caballero

Profesión

Bailarina - maestra de Ballet y danza - coreógrafa y escritora -

Resumen de su vida artística, como coreógrafo, director y como maestro.

✓ Estudios

- Olga Preobajenska – Elvira Roné – París (Francia).
- School of American Ballet – New York (U.S.A).
- Ballet Arts: Vladimir Dokoudovsky – Henry Danton (New York).

✓ Creaciones

- Creación de la Escuela de Ballet Anna Pavlova por:
- Ana Caballero de Gómez; madre de la artista. 1961
- Creación de la Compañía de Ballet Clásico Colombiano 1970 – 1973, con la dirección

artística del Maestro Henry Danton.

- Creación Nueva Fundación Ballet Anna Pavlova 1990.
- Fundación grupo «Danza Experimental de Bogotá» 2002

✓ Premios

- Medalla al mérito artístico del Instituto Colombiano de Cultura 1985.

- Mejor Coreografía Instituto Distrital de Cultura y Turismo 1995
- Artistas y gestores culturales 2016 Secretaria y Cultura

✓ **Escritos**

- Poesías en «Sin ti mi amor no hay primavera».
- Guion y textos de «Juana la Reina, la reina loca de amor».
- «Dolor oscuro y profundo» 2003. Editorial Silueta. (Libro de poemas)
- «La Danza y mi vida» (Ensayo 2005).
- Guion y textos de «Alexandros» 2010
- Guion y adaptación de “Relaciones Peligrosas” 2011
- Autobiografía: «El Rostro oculto». (Publicación 2013)
- Cuentos de Amor o el Joven de los ojos verdes (en preparación)
- Novela El Espejo implacable (en preparación)

✓ **Conferencias**

- «La Danza se lee» en la Feria del libro abril 2005 – Invitada especial
- «El Ballet en la época romántica y su tránsito por la modernidad»

Desarrollo de la Entrevista

¿Tiene algún conocimiento del desarrollo de la interpretación desde sus inicios hasta hoy en día?

ACG. La interpretación siempre ha sido objeto de preocupación de muchos coreógrafos empezando por Lully en la corte de Louis XIV en Francia, donde codificó y dio forma a la herencia que dejó en la Corte de los Reyes de Francia “ Le Ballet Comique de La Reine” de Catalina de Medicis esposa de Enrique II, ella llevó desde Florencia (Italia) su afición por la danza; esa herencia fue codificada por Noverre quien decía “una danza sin interpretación artística no es más

que un ejercicio gimnástico sin sentido”. Los coreógrafos modernos como Michel Fokine consideraba que el moverse o el bailar sin ninguna intención interpretativa era un ejercicio gimnástico sin forma ni fondo. Al principio del siglo XX Isadora Duncan sentó las bases de una danza que naciera no solo del cuerpo sino también del alma - Anna Pavlova en medio de su clasicismo era una artista que utilizaba las posibilidades de su cuerpo dándoles un impulso único desde el interior de su sentido creativo , buscando ejemplos en los grandes creadores y coreógrafos hay un consenso sobre la importancia de la interpretación - Balanchine en sus creaciones manifestaba que el protagonismo de sus obras era la música y no la interpretación - ambas teorías son válidas, pero realmente sin contenido emocional o interpretativo la danza queda desprovista de la esencia que puede conectar al bailarín con el público - en la música sería impensable pensar en ser un intérprete sin técnica pero a la vez sin la emoción del compositor nada podría llegar y tocar las emociones profundas del oyente o del espectador.

¿Qué es más importante para usted: la interpretación o la técnica?

ACG. La técnica es fundamental en el Ballet y la danza, no se puede bailar desprovisto de ella en forma profesional seria, igualmente podría hablarse que no se puede tocar el piano ni el violín sin técnica, pero igualmente al faltar interpretación no habría motivos emocionales para llegar a un público y conmoverlo. Como bailarina, maestra y coreógrafa doy igual importancia a la técnica y a la interpretación. Deben coexistir juntas para volverse ARTE y no una entretención pasajera.

¿Para usted, tiene alguna importancia la interpretación en la formación y en la escena?

ACG. Por supuesto la interpretación tiene una gran importancia tanto en el proceso formativo de un bailarín como en la escena - en la formación un maestro imaginativo y culto en su arte imprime o trata de hacerlo un sentido de la manera de darle color al entrenamiento para no volverlo rutinario o desprovisto de interés emocional. En un escenario una aparición que solo sea una exhibición de virtuosismo técnico puede llegar a ser después de un entusiasmo inicial muy monótono y hasta aburrido.

¿Cómo enseña la interpretación en sus alumnos?

ACG. Enseñar la interpretación es algo muy personal y depende del rol o personaje que se asume en una determinada obra. Primero, se aborda la parte técnica, la secuencia musical y una vez asumida corporalmente se hace un énfasis en la música que se está interpretando en la atmósfera creada por la música y se va adicionando poco a poco el contenido interpretativo, es además una labor paciente puesto que no todas las personas tienen facilidades para despojarse de la timidez que exige dejarse llevar por la música o por las características de un rol o un personaje o de una atmósfera sutil de magia o misterio.

¿Cómo usted visualiza la interpretación en la escena, (escenario)?

ACG. Cómo coreógrafa visualizar una interpretación concreta es algo que exige un largo estudio preliminar. Es importante saber qué se quiere expresar en la obra que se está poniendo en escena y cuáles son las intenciones de cada personaje, esa es la labor del coreógrafo y la del maestro, la de tratar de guiar al alumno o alumna en una búsqueda personal por medio de las emociones y vivencias personales canalizando estas sensaciones personales en una interpretación válida de una obra determinada.

Anexo B. Entrevista Santiago Muñoz

Colaboró al final del año en la codirección de la obra Cascanueces

Nombre completo

Omar Santiago Muñoz

Profesión

Bailarín y docente de Ballet

• Resumen de su vida artística, como coreógrafo y director y como maestro.

OSM. Inicie desde ceros mi carrera artística a los 17 años en la academia de Ballet Anna Pavlova, baile folclor colombiano, jazz, tap y un poco de tango durante casi dos años. Tome talleres con estocolmo59ºn. Ballet de leipzig. Netherlans ballet theatre, bejart ballet laussane, ballet nacional de Uruguay.

Docente de Ballet desde 2006 hasta la fecha en Ballet Anna Pavlova, Misi (actualmente). Colegio Rochester. Cofrem Villavicencio.

Coreógrafo del Ballet infantil en Anna Pavlova 2012 - 2015.

¿Tiene algún conocimiento del desarrollo de la interpretación desde sus inicios hasta hoy en día?

OSM. No. No es un tema que se profundice cuando el estudio es mediante academias.

¿Qué es la interpretación para usted?

OSM. Es la capacidad de mostrarle al público un personaje pre establecido de tal forma que no visualicen la realidad.

¿Qué es más importante para usted la interpretación o la técnica?

OSM. Ninguna es más importante que la otra. Son siamesas. La una compensa a la otra bajo el mismo porcentaje.

¿Para usted, tiene alguna importancia la interpretación en la formación y en la escena?

OSM. Precisamente por la pregunta anterior es fundamental que la educación se base en técnica e interpretación.

¿Cómo enseña la interpretación en sus alumnos?

OSM. Enseñándoles el origen de la música con que se trabaja en clase. Generando suposiciones sobre personajes a partir del estilo de la música y el ejercicio.

¿Cómo usted visualiza la interpretación en la escena (escenario)?

OSM. Personalmente y después de contar con la ayuda de varios amigos actores, es dejar volar la imaginación como si fuera un niño. Conocer y entender la obra permite que la escenografía y la música cobren vida.

Anexo C. Análisis de Encuestas

Categoría	Sub-categoría	Quien menciona la cita	Cita
Interpretación	Definición	Santiago Muñoz	...capacidad de mostrarle al público un personaje pre establecido de tal forma que no visualicen la realidad.
		Ana Consuelo Gómez	pero realmente sin contenido emocional o interpretativo la danza queda desprovista de la esencia que puede conectar al bailarín con el público.....
	Importancia	Santiago Muñoz	Ninguna es más importante que la otra. Son siamesas. La una compensa a la otra bajo el mismo porcentaje.
		Ana Consuelo Gómez	La técnica es fundamental en el Ballet y la danza, no se puede bailar desprovisto de ella en forma profesional seria.... pero igualmente al faltar interpretación no habría motivos emocionales para llegar a un público y conmovirlo. Como bailarina, maestra y coreógrafa doy igual importancia a la técnica y a la interpretación. Deben coexistir juntas para volverse ARTE y no una entretención pasajera –
	Enseñanza	Santiago Muñoz	Enseñándoles el origen de la música con que se trabaja en clase. Generando suposiciones sobre personajes a partir del estilo de la música y el ejercicio.
		Ana Consuelo Gómez	depende del rol o personaje que se asume en una determinada obra. Primero se aborda la parte técnica, la secuencia musical y una vez asumida corporalmente se hace un énfasis en la música que se está interpretando en la atmósfera creada por la música y se va adicionando poco a poco el contenido interpretativo.....
	Visualización en la escena	Santiago Muñoz	dejar volar la imaginación como si fuera un niño. Conocer y entender la obra permite que la escenografía y la música cobren vida.

Categoría	Sub-categoría	Quien menciona la cita	Cita
		Ana Consuelo Gomez	Es importante saber que se quiere expresar en la obra que se está poniendo en escena - y cuáles son las intenciones de cada personaje - esa es la labor del coreógrafo -y la del maestro es tratar de guiar al alumno o alumna en una búsqueda personal por medio de las emociones y vivencias personales canalizando estas sensaciones personales en una interpretación válida de una obra determinada.

Nota: elaborada por la Autora

Se aclara que las entrevistas fueron realizadas vía WEB, ya que no se pudo acordar un encuentro con las personas a entrevistar