

INTERPRETACIÓN, DE UN LUGAR A OTRO.

KAREN NATALIA PAREDES MORA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTE DANZARIO

BOGOTÁ D, C

2017

INTERPRETACIÓN, DE UN LUGAR A OTRO.

KAREN NATALIA PAREDES MORA

TUTOR

DORA INÉS LÓPEZ MOLINA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTE DANZARIO

BOGOTÁ D, C

2017

INDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	4
OBJETIVOS.....	5
METODOLOGÍAS DE LA PROPUESTA INTERPRETATIVA	
EXPLORACIÓN E INDAGACIÓN	
1. Indagación Teórica.....	6
2. Indagación Corporal.....	8
DESCRIPCIÓN DE LOS RESULTADOS	
1. Coreografía y Creación.....	10
2. Observación: el motivo individual.....	11
ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS, ALCANCES E IMPACTOS.....	14
EVALUACIÓN Y CUMPLIMIENTO DE OBJETIVOS.....	16
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	17
REFERENCIAS.....	18

INTRODUCCIÓN

La construcción de mi proceso como intérprete, se enfoca principalmente en el desarrollo de la escucha, una característica que mencionamos o conocemos en el campo de la danza como un aspecto vital para el trabajo en equipo, y desde mi punto de vista, inclusive para el trabajo individual.

Escuchar no es solo percibir un sonido sino prestar atención.

Hubo un aspecto en el que tuve especial interés, el cual denominé: el motivo individual. Éste, se refiere a la razón que cada uno tiene para bailar, esa razón puede ser desconocida pero se revela en el movimiento y en la exploración del mismo, en la creación, en el desplazamiento espacial, en el contacto con el otro, en la expresión de una idea y en plasmarla.

Este texto, es una compilación auto - etnográfica de mi proceso como intérprete – creadora, en la obra de danza contemporánea “*Tránsito 3-50*”, Dirigida por Wilmer Jiménez, estrenada en 2016.

Existe un espacio infinito, no hay fijación sobre algo sino sobre todo en particular. El movimiento atraviesa el espacio, lo llena, lo vacía, y nosotros somos ese lugar que lo hace fluir, un cuerpo humano que lo dibuja, somos la materia a través de la cual él se ve. Lo escriben muchos cuerpos y de diferentes maneras. Esa diversidad de lugares, por donde el movimiento circula, es un estado permanente de indagación, pues en cada lugar varía el encuentro entre el cuerpo y el movimiento. La interpretación es una metáfora del movimiento, pues como la

interpretación, el movimiento va de un lugar a otro, es lo opuesto a la quietud, es una búsqueda constante sobre los lugares que se encuentra en el camino, y se construye a medida que gana experiencia en el recorrido, es la poesía, la magia en la que el movimiento es danza y la danza interpretación.

OBJETIVO GENERAL

- Ser intérprete-creadora de la obra de danza contemporánea: “*Tránsito 3:50*”.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Comprender el objetivo de “*Tránsito 3:50*”.
- Ampliar mi experiencia como intérprete en danza contemporánea.
- Fortalecer mi entrenamiento físico y técnico como intérprete de danza contemporánea.

METODOLOGÍAS DE LA PROPUESTA INTERPRETATIVA

EXPLORACIÓN E INDAGACIÓN

1. Indagación Teórica.

La denominación tránsito 3-50, surgió de una curiosidad. Observando y buscando entre cosas abandonadas, el director se encontró una agenda con las páginas en blanco y la portada que decía: TRANSITO 3-50.

Inicialmente la propuesta argumentativa del director, era llevar a la escena el ciclo que él vivió en la universidad, parte de ese proceso, son las personas con las que convivió tanto tiempo; “*tránsito somos nosotros*”, expresaba. Por tanto, la obra evidenció lo que somos pero sin representar el ciclo al que el director se refería en principio, e inclusive sin narrar algo en específico. La escritura fueron nuestros cuerpos, nuestras coreografías, nuestra forma de dibujar en el espacio y la perspectiva colectiva de hacer movimiento.

Partimos desarrollando una indagación acerca de la palabra tránsito, comenzamos a rondar el concepto con imágenes. Ilustramos en una cartelera a partir de recortes de revista, lo que concebimos sobre este término y lo complementamos en forma de exposición, presentando al grupo el hallazgo individual. La mayoría recortó imágenes, algunos complementaban con palabras.

A continuación, presento algunas intervenciones, sobre lo que cada uno construyó y expuso en la cartelera grupal.

Gómez, N. (2016) “Tránsito, es un proceso de indagación sobre cómo nos incide, física, emocional y visceralmente, este proceso. El tránsito es como las personas: están, desaparecen, van y vienen.

Nieto, C. (2016) “Tránsito es como un recorrido. También como una transformación. Ir de un lugar a otro, lo asocio con lo urbano. Representa un viaje interno. Hay tránsitos que siempre cambian dentro un mismo tránsito, es decir, somos un tránsito y dentro de este lugar todo cambia constantemente”.

Jiménez, W. (2016) “Es el fin del ciclo que fue la universidad, pero no se queda en el desenlace de un trabajo de grado sino en el inicio de un colectivo dancístico. Somos muchos mundos conviviendo en un mismo espacio, compartimos el mismo cuerpo, tenemos las mismas capacidades pero todos las aprovechan de diversas formas”.

Tránsito nos abrió la mirada, sobre lo que significa ir, andar, etc. Una posibilidad era, dirigir nuestro cuerpo a un lugar, es decir, mover la materia de un lugar a otro, y otra posibilidad era que el movimiento entrara en la materia: en nuestros cuerpos. Por ejemplo, comenzando un movimiento en la cabeza pasando por la columna, hasta llegar a la cadera, éste también es un tránsito.

El concepto Tránsito, es un sinónimo del término movimiento, donde el cuerpo se mueve de un lugar a otro y donde el movimiento mueve al cuerpo de un lugar a otro, como si fuese un viento que mueve un velo, fluctuando así por todo el cuerpo.

2. Indagación Corporal.

Ésta exploración, no pensaba como única posibilidad abarcar la palabra o el concepto tránsito al momento de crear. El director manifestó desde el principio del montaje de la obra, que así hubiese un concepto, no teníamos que centrarnos solo en esa posibilidad para trabajar, sino que en paralelo existen en el cuerpo inquietudes que se abarcan desde el hecho mismo de moverse, como el estudio que incluimos acerca de la articulación, donde el movimiento fluye por el cuerpo, usando las articulaciones no solo como motores de movimiento sino como canales que permiten transportar el movimiento mismo de una parte del cuerpo a otra.

En otro aspecto, las cajas además de ser la única escenografía, fueron otro elemento que comenzamos a estudiar para crear movimiento de diferentes formas, una manera fue haciendo de la caja un elemento adicional, otra forma fue haciendo la caja parte de nuestro cuerpo haciéndolo una extensión del mismo o del movimiento y otra usando la caja imaginariamente.

2.1 Articulando.

La búsqueda comenzó con los brazos, los cuales, no están sujetos al suelo ni cargan con el peso del cuerpo como los pies, el lugar en donde están ubicados naturalmente, permitió observar cómo

se mueven y cómo influyen en ellos las articulaciones que poseen, como las de los dedos, las muñecas, los codos y los hombros. Observamos que al articular alguna parte del cuerpo se involucran naturalmente otras y esto nos interesaba, la acción de un movimiento que comienza en los dedos de las manos hasta pasar por una rodilla y ver a dónde más se dirige. Ésta característica articular, tenía la capacidad de hacer el movimiento infinito, uno podría decidir detenerse, pero la indagación no era un movimiento con un inicio y un fin, sino solo el inicio de una acción que viajaba. Así, cada uno de los intérpretes realizó una frase de movimiento de brazos, luego las juntamos y este material fue un fragmento de la obra.

2.2 Las cajas.

En principio realizamos una exploración con la caja de forma imaginaria, creamos una caja ficticia y sobre esa idea construimos una frase de movimiento, mi propuesta por ejemplo, era una caja grande de unos dos metros y medio de larga, dos de ancha y tan solo un metro de alta. Todo lo desarrolle pensándome dentro de la caja.

Un segundo momento, fue el taller personal con la caja. Donde por medio de la dirección de una actriz de teatro, exploramos el elemento dándole un valor personal. Utilizamos una caja que tuviese un valor para nosotros. Realizamos una indagación sobre varias posibilidades ¿Qué podría llevar la caja dentro? ¿Qué es la caja para mí?, tal vez un elemento, un amigo, un recuerdo, un vehículo, etc.

En una caja puede haber infinidad de cosas, aunque esté vacía.

Al final de todo el trabajo, pienso en las cajas como si fuesen el universo en el que interpretaba, nosotros éramos las cajas, las que estaban puestas una sobre otra, las que lanzábamos, las que

solo estaban allí ubicadas, las que se desgastaban a medida que se movilizaban, etc. Las cajas fueron una estupenda inquietud, siempre sentí que podía descubrir más en ellas y con ellas, y eso me conquistó, porque me propuso la tarea creativa.

DESCRIPCIÓN DE RESULTADOS

1. Coreografía y Creación

Hacer coreografía implico conocer el espacio en que se gestó la creación, no el espacio físico sino la atmósfera, es decir, aquel contexto que vamos forjando entre todos y que se convierte en nuestro ambiente habitual, ese idioma que nos permite comunicarnos, ese aire conductor que nos guía y nos conduce a escucharnos y observarnos en nuestras opiniones, nuestro movimiento corporal, etc. Poco a poco anduvimos por un camino conocido y así creábamos.

Para mí, crear el movimiento significó concentrarme en un búsqueda subjetiva, me refiero a que uno no tiene un objetivo claro sobre el resultado, es decir, la meta es crear movimiento, pero no es evidente cuál sea este. Intentando descifrar en palabras de acuerdo a mi perspectiva sobre cómo realice el proceso de creación, lo expongo en tres momentos a continuación.

1.1 Preparación del terreno

Dispongo todo, el ser y estar. Se adquiere alguna idea y comienzo a hablar de ella desde el movimiento, o hago lo que siento sobre esa idea, también si me produce algún movimiento la

idea, lo hago. Si no hay pauta, simplemente comienzo a moverme. A medida que el cuerpo va concentrando su atención hacia la búsqueda, comienza a dar indicios hacia dónde va construyendo camino.

1.2 Selección

A medida que se moviliza el cuerpo, este mismo va generando información, lo que hago es repetir esta información varias veces, y poco a poco voy hilando material. A medida que voy tejiendo, observo qué me sirve y que no me sirve sobre lo que quiero decir o hacer, así que desecho las ideas y busco otros caminos o me convengo de lo que tengo y continúo.

1.3 Prueba y Aprehensión

Repito varias veces la creación, experimento diferentes velocidades, dinámica y calidad de movimiento, el ideal es dominio del mismo.

2. La Observación y el motivo individual

El ojo es un sentido predominante sobre los demás sentidos, cuando al aprender un movimiento lo veo y solo a partir de eso lo aprendo, cuando los espejos en un salón de danza se convierten en

la forma de perfeccionar y observar como ejecuto. Puede ser que utilice mis demás sentidos en pro a la atención y la concentración, pero tal vez no soy consciente de ello.

De acuerdo a lo anterior, me remito a pensar en el tiempo en el que vivimos actualmente, aquel de la eficacia en la productividad que implica velocidad. Por ello pienso que mirar y observar, predomina, pues mirar es una acción rápida, si cierro los ojos y solo ejecuto alguna acción sin mirar, entro en un grado de dificultad al que no estoy acostumbrado y me llevará más tiempo. Y es precisamente este detalle, estamos habituados a este método, y sin embargo hay otra información sensorial que también es eficaz y tan veraz como la visión, el tacto por ejemplo, es todo un universo, y trabajar sobre ello seguramente me dará otras perspectivas y posibilidades. La conciencia de este y los demás sentidos, abrirá la visión y la invención del hacer dancístico.

“El bailarín tiene su oído en los dedos de los pies” Friedrich Nietzsche (Pallasmaa, 2005, p.14).

De nuevo el tacto, es a modo de reflexión uno de los sentidos más predominantes en el trabajo con el cuerpo, *“La piel lee la textura, el peso, la densidad, y la temperatura de la materia”* (Pallasmaa, 2005, p.58). Este tipo de aspectos, que la piel tiene la capacidad de entender, son fundamentales en el trabajo de la danza contemporánea, quienes estamos tocando la arquitectura, el suelo, las paredes y el espacio vacío con todo nuestro cuerpo, también cuando se piensa en la uniformidad al bailar en colectivo, que en la danza se conoce como la escucha grupal, quienes en el trabajo del contacto sentimos al otro, lo olfateamos, lo observamos, etc.

Podríamos jugar con nuestros sentidos como una posibilidad para trabajar, ¿Qué pasaría si pienso en olfatear lo que veo, escuchar lo que siento, ver lo que degusto?

“Incluso la transparente córnea del ojo está recubierta por una capa de piel modificada. EL tacto es el padre de nuestros ojos, orejas, narices y bocas” (Pallasmaa, 2005, p.10).

Por otro lado, la particularidad en el movimiento de cada uno de los colegas intérpretes, implicó ir al detalle y diferenciar la mirada entre un movimiento propuesto y el cuerpo que lo realiza. Por ello todo lo anterior acerca de la sensorialidad fue determinante para mí en este proceso, pues había movimientos que no solo bastaba con imitar, sino implicaban otro tipo de labor, como sentir para luego ejecutar o utilizar metáforas en las palabras para entenderlas en el cuerpo, por ejemplo: hacer que los brazos sean como un látigo. Hacer lo que se me decía, en lugar de verlo, luego observar cómo se realizaba el movimiento y luego sentir hacerlo desde mi cuerpo y desde mi entendimiento, era otra posibilidad.

Aquel motivo individual parte no solo de la originalidad con la que un cuerpo baila, sino cómo entiende lo que hace y cómo lo expone a los demás, el motivo individual es la creatividad y la invención, que cada cuerpo tiene.

ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS, ALCANCES E IMPACTOS.

El momento de la función, fue la continuación de la búsqueda sobre cómo interpretar esta propuesta. Tránsito en particular no tenía una línea narrativa, nuestros estados estaban abiertos y dispuestos en el momento de la acción, la propuesta coreográfica era ver qué lugares encontrábamos y como el movimiento nos llevaba a los mismos.

“El planteo de estos procedimientos para la construcción escénica muestra claramente que no se trata aquí de ‘actuar’ un personaje, una situación, o de ‘bailar’ un argumento. El trabajo del director de escena, en estos casos, se juega directamente con la materialidad en una construcción que conlleva un pensamiento más complejo”. (Lábatte, 2006, cuaderno N° 10, p. 29)

Ese ‘pensamiento más complejo’ donde la autora hace referencia, lo relaciono con la mirada, la posibilidad de verse a uno mismo, lo que uno ve, lo que se quiere hacer ver, lo que el espectador ve, etc. Nosotros desde la creación podemos condicionar esa mirada. Por ejemplo, estar todos en la escena todo el tiempo y darle el foco a alguien, o salir todo el mundo de la escena y dejar solo a esa persona para darle foco, son diferentes maneras de presentarlo, y así mismo está sujeto a verse en diversas perspectivas.

Tuve la oportunidad de estar en la escena sin tener claridad sobre qué hacer, alguien más estaba realizando una acción central en el escenario y yo solo estaba allí a un extremo del mismo,

observando al protagonista, al espacio, a los demás, y a mí misma. Fue un momento enriquecedor de pensarme y repensarme constantemente sobre cómo estar.

Sin embargo existe el libre albedrío del espectador, la capacidad de escoger no solo qué veo sino qué observo, es decir en qué momentos hago un proceso de pensamiento, de reflexión.

“El experimento realizado con el ojo manipulado de un buey sirvió a Descartes para demostrar algo que la neurociencia siglos más tarde confirmaría: que el acto de visión no se produce en el globo ocular, no es un acto concreto, sino un proceso de pensamiento; el sujeto ve solo cuando piensa que ve: ‘el ojo que mira se convierte en el ojo mirado y la visión se transforma en un verse ver’”. (Sánchez, 2009, p.16)

Por consiguiente me surge la inquietud: ¿Es el pensamiento el protagonista de esta puesta en escena? ...

Pues bien, el pensamiento está en todo momento, el acto reflexivo sobre la creación y construcción escénica y cómo ubicarlo en la escena, es un acto ya de pensamiento, dentro de la escena pensaba en qué estaba haciendo y qué proseguía dentro la obra, inclusive cuando tuve alguna sensación o sentimiento pensaba en ello en simultáneo, algunas veces podía dejarme llevar por la sensación, pero luego recordaba que necesitaba pensar qué era lo que seguía en la obra, así que no podía quedarme solo allí, a medida que la obra avanzaba aparecían nuevas sensaciones. Por otro lado pensaba cómo el público veía lo que hacía, y casi siempre pensaba sobre la ejecución de cada fragmento de la obra.

EVALUACIÓN Y CUMPLIMIENTO DE OBJETIVOS

Solo un objetivo fue relativo en el proceso; el hecho de comprender el propósito de la obra, puesto que algunas inquietudes no fueron resueltas a cabalidad, más aún la invitación del director, era no pensarlo todo como un proceso lineal que entender, sino como un trayecto sujeto a cambios y sin un estado permanente.

En este proceso he aprendido que todo tiende a cambiar constantemente, inclusive una idea o guión ya definido. La danza, la creación, la escena, tienen esa fantasía del aquí y el ahora, ese momento único que siendo efímero uno lo puede volver eterno.

Durante los procesos íntimos de concentración, donde el director se convierte en uno solo con su grupo de trabajo, se encuentran nuevos hallazgos, aspectos con los que él mismo no había pensado toparse, los cuales dan luz a sus ideas en afirmación a lo que ya se había planteado o como una opción para cambiar y/o transformar, de acuerdo a lo que va sucediendo con los cuerpos y el movimiento de los mismos, además de todos los elementos que componen la escena.

Es indispensable conectarse y observar todo lo que sucede en el trayecto de un lugar que no es estable, que viaja y se posa en lugares nuevos, desconocidos y ajenos, en los que debemos atrevidamente darnos la oportunidad de entrar.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Los cuerpos que habitan este momento y contexto generan cierta inquietud, hay infinidad de indicios en el interior o el exterior, como quiera pensarse; para decir y dibujar en movimiento. La interpretación de hoy y de acuerdo a lo que observo en mí entorno, está muy ligada a la creación, situando la investigación como uno de los elementos fundamentales para la misma.

La búsqueda y el estudio pueden ser netamente corporales, sin olvidar que existen herramientas teóricas, auditivas, visuales, etc., que involucran al cuerpo de otras maneras, las cuáles complementan y aportan de manera única la investigación corporal o que está direccionada para crear movimiento.

Más allá de investigar en lo que quiero trabajar, no solo me informo de esa temática, sino que siempre puedo enfrentarme a ello, desde mi individualidad, dándole una mirada única.

La interpretación es un estado permanente de investigación, no solo sobre un tema o de acuerdo a una obra específica sino desde mi iniciativa personal. También es como un tránsito, jamás mi cuerpo será el mismo de ayer ni el de mañana y a medida que vaya gestando movimiento y acrecentando la experiencia hecha materia, mi cuerpo cambiará y así mismo exportará diversidad de material encontrando cada vez más.

Hay que hacer y hay que bailar. Trabajar sobre ello, estudiar, profundizar, conocerse, re-descubrirse, observar, escuchar atentamente, arriesgarse, aprehender, exigirse y no juzgarse,

preguntarse, controlar la euforia, creer en usted y en sus ideas, enfocarse, entrenar con disciplina, no hay límites, sobre todo gozarlo y jamás olvidarse de bailar.

REFERENCIAS

AUDIOS

Gómez, N. (2016, 03,09). Exposición concepto Tránsito, grabación de audio.

Jiménez, W. (2016,03, 09). Exposición concepto Tránsito, grabación de audio.

Nieto, C. (2016, 03,09). Exposición concepto Tránsito, grabación de audio.

TEXTOS

Pallasmaa, J. (2005). *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, SL.

Lábatte, B. (2006). *Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cuadernos del Picadero año 3 – N° 10.

Sánchez, J (2009). *Arquitecturas de la mirada*. Universidad de Alcalá, España: Coordinadora Editorial Magda Polo.