

Revelación Y Develación Del Actor Danzante

Presencia Viva, Emergencia Del Espíritu Y Rutas De Trabajo Para La Escena

Por: Juan Sebastián Zárate Chaparro

Tutora: María Teresa García Schlegel

Universidad Distrital Francisco José De Caldas

Facultad De Artes Asab

Proyecto Curricular Arte Danzario

Profundización En Danza-Teatro

Bogotá D.C.

2018

Dedicatoria

A Myriam, mi madre y amiga incondicional,
por su amor, entrega, paciencia y calor en mis años de vida.
Por apoyarme en cada locura y permitir emerger en mi lo que soy ahora.

A mis hermanos Laura y Andrés, por sus risas, juegos y peleas,
por ayudarme crecer y aprender de la vida.

A mi abuela Josefa, por sacar a nuestra familia adelante,
por compartirme sus historias, vivencias y sabiduría,
por tener un espíritu implacable, ejemplo a seguir.

A Oscar, por su amor y apoyo,
por no permitirme decaer en los momentos donde ya nada tenía sentido,
por llenar mi vida de felicidad y de sueños.

Agradecimientos

A mis maestros y compañeros de camino, por sus enseñanzas y apoyo,
por cuestionarme y confrontarme en mi trabajo.

A Oscar Rojas., Santiago Tocarruncho y Jose Luis Tahua,
por su ayuda incondicional para la elaboración de este proyecto.

A la vida, por ponerme a prueba constantemente, por darme el valor para
construir un camino inesperado, por rodearme de personas y momentos mágicos,
por permitirme aprender y mostrarme que siempre se puede ser mejor persona,
por el amor, por la alegría, por el llanto, por el continuar, por la lucha,
por mis ancestros, por los sueños, por la danza, por mi cuerpo, por vivir.

Tabla De Contenido

Introducción.....	5
Objetivos.....	10
CAPÍTULO 1: Una Aproximación A La Danza Teatro.....	11
Contexto Histórico De La Danza-Teatro	12
Aspectos Generales Sobre Modernidad	15
Visión General Sobre Ideas En La Modernidad	16
Mirada Al Contexto Regional	23
CAPÍTULO 2: Profundización Danza Teatro	26
Proyecto Curricular Arte Danzario	27
Profundización Danza Teatro	28
Proceso de Aprendizaje	29
CAPÍTULO 3: Presencia viva	39
Estructura Compositiva y Carga Simbólica.....	40
Teorización De La Presencia Viva	42
CONCLUSIONES: Emergencia Del Espíritu	46
Consideraciones.....	52
Bibliografía.....	54
Anexos	56

Introducción

EL Proyecto *REVELACIÓN Y DEVELACIÓN DEL ACTOR DANZANTE*, surge como una necesidad de indagar sobre referentes para la preparación corporal del Actor/Danzante, los cuales le posibilitarían una *PRESENCIA VIVA* en la escena, para de esta manera establecer a través de estos, un análisis, desde la experiencia encarnada de cursar el proyecto curricular de arte danzario en la profundización de danza teatro, en la Facultad de Artes ASAB. Análisis mismo que permita reconocer las cualidades que se deben aprehender, comprender y aplicar a través de fases, etapas y niveles; desde los cuales se pueda irradiar una suerte de *shite*, término utilizado por Zeami, cuya acepción traduce el que hace, el que ejecuta (Zeami 1999 P.103), es decir, *Shite*, como la noción del comunicar y/o transmitir a través de la plástica corporal. El Análisis de las categorías Actor Danzante y Presencia viva que emergen de la experiencia, cobran sentido ampliado en la escena y con las cuales pretendo responder a la pregunta:

¿Cuáles son los métodos de trabajo, soportes activos, y componentes estructurales, que posibilitan la presencia viva del actor/danzante?

Entendemos por *presencia viva* una serie de elementos y/o componentes propios del artista escénico, para el caso, el Actor/Danzante, que hacen emergencia en el momento que se alcanza un estado de concentración y conciencia que permite condensar y emanar la *energía*, comprendida esta última como lo menciona Eugenio Barba citando al Vocabulario de la lengua italiana (Barba 1987, p.66)

“El vigor físico, especialmente de los nervios y músculos, potencia activa del organismo (...), firmeza de carácter y resolución en la acción (...), fuerza dinámica del espíritu que se manifiesta como voluntad y capacidad de actuar (...). En física, energía de un sistema, capacidad de un sistema para realizar un trabajo.”

Para poder clarificar y direccionar la presente investigación, se ha dividido en tres momentos claves, que articulados ofrecen un mapa estructural: primero de la categoría danza teatro, su historia y fundamento; la segunda parte es el enfoque de la profundización de danza teatro en el Proyecto Curricular de Arte Danzario. El último nos ofrece una propuesta sobre los hallazgos hechos en esta indagación, que proponen una ruta sobre las ideas de espíritu que acompañan la presencia viva del actor danzante en su interpretación. Actor que tiene unas bases fundacionales como individuo; rutas trazadas por quienes lo antecedieron; recorridos por espacios que poseen normas y leyes que han dejado en él sus improntas. Finalmente la academia como campo de conocimiento, es un lugar que traza líneas de acción, que se materializan en las áreas disciplinares específicas y complementarias, desde las cuales se intenta ofrecer posibles vías, que puedan potencializar la práctica escénica.

El primer punto tratado del proyecto *REVELACIÓN Y DEVELACIÓN DEL ACTOR DANZANTE* es la *mirada que direcciona* a la Danza Teatro como ejercicio epistemológico desde lo disciplinar específico de la Danza; donde voy a analizar, conceptualizar y articular, temas, componentes, y aspectos concernientes a los procesos metodológicos y pedagógicos de la profundización de Danza Teatro.

En base a los análisis y reflexiones recogidos en los anteriores momentos, se relacionarán los distintos componentes identificados, que constituyeron mi proceso de formación como Actor/Danzante, para determinar su influencia dentro de mi desempeño en la *escena*, analizando en este la categoría *presencia viva*, tanto desde un orden teórico, cómo desde el orden práctico.

Los componentes, práctico y teórico-conceptuales de la Danza Teatro, se generaron en contextos histórico-geográficos foráneos, procesos que se instalaron en nuestro territorio, se activaron y dinamizaron de acuerdo a necesidades, problemáticas, e interrogantes, de los grupos del sector danzario, quienes buscábamos ampliar nuestro espectro metodológico, pedagógico y compositivo, recurriendo a componentes y factores de la *puesta del cuerpo en el espacio* propios del teatro.

En el ámbito de la academia se entra en procesos de interacción, tanto como pares, tanto como maestros, agentes que además de poseer métodos y modelos de entrenamiento, poseen un discurso, atravesado por sus procesos de formación, los cuales están cargados de ideas, técnicas, corrientes y escuelas, cuyos referentes provienen tanto de otras latitudes como del propio lugar. Estas configuran un quehacer pedagógico y artístico, relacionado a los objetivos del proyecto curricular Arte Danzario, instalando una *mirada* y postura en cuanto a lo disciplinar específico de la danza y en cuanto a lo disciplinar específico del teatro, como en su dinámica de movimiento: *Danza-Teatro*, dado que se pueden asimilar una serie de códigos pertenecientes a los distintos sistemas, orientado para *poder ser actor danzante* en la escena, y que nos recuerda la acepción *shite*, *el que hace, el que ejecuta*. Esta serie de factores que intervienen en la puesta de cuerpo en escena, patrones y/o modelos de trabajo (flexible y adaptable) tienen en cuenta el somatotipo y personalidad del estudiante. Por esto en los métodos de danza teatro, se haría necesario reconocer, observar, analizar, replantear, como un rastreo al *lugar* en la formación (política, social, filosófica) del practicante, en donde se identifica la figura del *actor danzante* como postura filosófica y política en acción, las cuales posibilitarían la interpretación de la presencia viva en la escena.

Es pertinente citar el *peso* que tiene en la formación del individuo el sistema de creencias y costumbres de la institución familiar, que emerge, no sólo en la herencia genética, sino también, emocional, educativa, espiritual, de cualquier persona. Para el caso, traigo a manera de testimonio la *visión* de mi abuela Ana Josefa, quien afirmaba: “...*el ser humano viene con una carga interna, un espíritu latente, que se activa al accionar con el mundo*”, que desde mi perspectiva, se deben generar condiciones en la vida y en la escena para que se deleve la *presencia viva* en su acción, la presencia viva en cuestión está relacionada con el espíritu latente, que mencionaba mi abuela.

Este descubrimiento: la identificación del espíritu latente con la presencia, para la escena, es el escenario que propongo para mí, o cualquier otro investigador interesado en la cuestión, proceso que intentaría indagar y dar un reconocimiento a las fuerzas ocultas, del entrenamiento (metódico y sistemático), que son producto de una conjugación de aspectos y factores visibles y racionales, como ocultos, fuerzas provenientes de la emoción, lo cual evidentemente señala no un azar o resultado de un suceso aleatorio, sino el espíritu latente del ser que se entrena y emerge en el momento (tiempo) y lugar (espacio) que corresponde. De acuerdo a esto, en todo lo que antecede a las fases de formación del ser, está la *semilla* que lo precede, que germina en lo extenso de un proceso de formación, sumado a un *espíritu o fuerza latente*. Sería el tema que propongo a una futura investigación.

El desarrollo del proyecto se centra en la ciudad de Bogotá, y, específicamente en el ámbito de la ASAB – proyecto curricular Arte Danzario, profundización Danza-Teatro -, donde reconozco tanto las fuerzas y dinámicas de lo cotidiano como lo extra-cotidiano. Esto conlleva a un análisis que posibilitará en primera instancia reconocer unos puntos de *contención y dominio* sobre el cuerpo, tanto en el espacio social como en la academia,

donde el *actor-danzante* por medio y a través de las categorías mencionadas logra trascender sus propios límites para llegar a un estado que sirva como mecanismo de liberación de ese *espíritu que lo antecede*. Para este posible logro entraré a identificar metodologías, soportes y componentes, que pudieran permitir alcanzar dicho estado y/o nivel, con lo cual, *su ser en la escena*, y *el que hace en la escena*, produzca la emergencia de su *presencia viva*.

Dentro de este rastreo de componentes formativos que alimentan la pregunta de esta investigación, profundizaré en la danza-teatro como interdisciplina, donde a través de un análisis epistemológico buscaré entender: ¿qué necesidades orientan su conjugación en un mismo término comprendido como Danza Teatro? ¿Estamos dando paso a un nuevo género? Se indagará para dar respuesta a estas interrogantes en nuestro contexto, el cual se encuentra influenciado por corrientes europeas y norteamericanas, además de los procesos dados en nuestro territorio y los intercambios culturales en la región, generada con países como Argentina, Ecuador y Perú.

Objetivos

Objetivo General

- Identificar las rutas de trabajo, soportes activos, y componentes estructurales, que posibilitan la *presencia viva* del actor/danzante.

Objetivos Específicos

- Identificar como las fases de formación del Actor Danzante inciden en la emergencia de la Presencia Viva.
- Analizar diversos componentes que influyen en la emergencia de la presencia viva del Actor Danzante.
- Realizar un recuento histórico de la Danza Teatro a nivel mundial y su repercusión a nivel regional.
- Identificar elementos del proceso metodológico de formación en la profundización en Danza Teatro, que le permitan al estudiante encontrar su presencia viva.
- Brindar herramientas al actor/danzante que le permitan identificar factores de incidencia en su trabajo escénico.
- Comparar conceptualmente el significado de presencia desde la postura de diferentes artistas y teóricos.

CAPÍTULO 1

Una Aproximación A La Danza Teatro

Para acercarnos a los alcances que tiene la modalidad Danza-Teatro en nuestro contexto de la facultad de Artes ASAB, en el Proyecto Curricular de Arte Danzario con énfasis en Danza Teatro en Bogotá, Colombia, es necesario hacer un recuento de la categoría específica que la describe, lo cual nos va arrojar información de sus bases y soportes práctico teóricos. La contextualización se genera desde tres preguntas claves, ¿Históricamente en qué momento se rompe la unidad escénica Actor/Danzante? ¿Históricamente por qué se genera la categoría Danza-Teatro en Occidente? y ¿Qué es Danza-Teatro? A través de este recorrido histórico reconoceremos la ruta del desarrollo de la Danza-Teatro su emergencia en nuestro territorio, y la creación de la profundización en la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB.

Anexo D: Mapa Preguntas Orientadoras

Contexto Histórico De La Danza-Teatro

De acuerdo a una *mirada* retrospectiva en torno al proyecto curricular Arte Danzario (énfasis en Danza-Teatro), han surgido diferentes inquietudes, interrogantes y cuestionamientos, los cuales giran alrededor de la formación del intérprete en y para la escena, partiendo del enfoque mismo que posee la Danza-Teatro¹ en el proyecto mencionado, cuya naturaleza interdisciplinar le posibilita situarse y nutrirse principalmente de ambas disciplinas (Danza y Teatro), además de áreas como la música, artes plásticas, etc.

Gracias a esto, surge la necesidad de exponer y contextualizar, sin pretender dar definiciones cerradas, la expresión “Danza-Teatro” para así comprender los principios y bases históricas, filosóficas, técnicas, desde donde surge dicha categoría que ha generado la configuración y consolidación de un énfasis en el proyecto curricular Arte Danzario (Universidad Distrital F. J. C. Bogotá, Colombia).

Al analizar los dos términos que por separado poseen una carga histórica en cuanto a disciplina específica, y retomando el análisis referente al teatro, se señala:

“etimológicamente la palabra teatro viene del griego *theatron* (lugar para ver) y es un término más de la mencionada red de nuestro modelo semántico y el cual abarca lógicamente todas las manifestaciones que se desarrollan en su contexto. Hablamos de un Teatro que alberga distintas disciplinas escénicas, entre ellas la actuación y la danza” (Valenzuela 2014: P.4)

¹ Danza-Teatro: Género de danza que aparece en el Tanztheater de Wuppertal gracias a Kurt Joss quien combina ambas disciplinas.

Con esto podemos observar que en el contexto cotidiano de las artes, la actuación tomó el dominio de la expresión *teatro*, dejando de lado la danza. Por ende, al hablar de “Danza-Teatro” nos referimos a la danza y la actuación como disciplinas y soportes de un quehacer escénico. Siguiendo al autor mencionado, plantea un cuestionamiento abierto y relacionado con el teatro, preguntándose “*qué tipo de teatro es del que hablamos al referirnos al teatro-danza o danza-teatro*” (Valenzuela, 2014: P.13), ya que al entrar a investigar la historia del teatro, encontramos diferentes vertientes con filosofías y prácticas distintas.

Sin embargo la danza y el teatro siempre han coexistido juntas, un ejemplo de ello son las primeras manifestaciones escénicas y rituales de comunidades tradicionales donde no existía esta separación, era una misma razón de ser, el cuerpo era el medio para entrar en estados que conectaban lo mundano con lo divino, allí se entablaba la comunicación de los hombres con los dioses. Traemos la siguiente cita:

“la danza es la madre de muchas artes, de alguna manera de todas las artes, puesto que el hombre en sus orígenes, danzaba como única forma de dialogo con la divinidad, con las fuerzas que regían su existencia y su cotidianidad. La danza siempre ha estado presente y ha tenido un fuerte componente emotivo teatral. A lo largo del tiempo se bifurcaron los caminos hasta llegar a la especialización de las formas actuales como el ballet clásico, la danza, el teatro, la poesía, la pintura, etc.”
(Restrepo, 1994, P.186)

Esta división y especialización de las disciplinas se comenzará a romper, se desdibujarán los límites, para dar paso a nuevos movimientos escénicos que albergan

diferentes lenguajes, y con esto la emergencia de la “Danza-Teatro”. Por consiguiente, el análisis de estas disciplinas por separado, partiendo de la danza y su posterior articulación con el teatro, para orientarse a una confluencia tal que posibilitó la consolidación de un género. Sin embargo, vamos a reconocer que la danza siempre ha estado presente dentro del teatro, incluso en la tragedia griega la danza se encontraba por medio del coro (Godínez 2014: 23)

“Es lógico que en las representaciones, el coro tuviera un papel importante y una fuerte personalidad; sus palabras estaban unidas a la música y a la danza [...] Recordemos que la voz griega *corea*, danza en círculo acompañada por el canto, y *graphie*, escritura, de ahí proviene la palabra “coreografía”

La prioridad del texto y la razón se fue adueñando y ocupando un papel primordial en la escena “en la historia del teatro occidental tanto el cuerpo como la música y el canto eran meros instrumentos al servicio del texto, es decir, al servicio de lo intelectual.” (Godínez 2014: 24). Esto último se ha de reflejar en la danza, dónde siglos después con la aparición de los primeros ballets del siglo XVI, la narrativa y la representación serían parte fundamental de las puestas en escena, es decir, el argumento se desarrolla a partir de la acción danzada de los personajes, pero con el soporte de las categorías mencionadas, una acertada reflexión al respecto:

“pareciera que la danza, para nacer a la escena occidental, ha necesitado una alianza con el teatro, ya que esta primera manifestación no consiste en una sucesión de pasos de baile que tuvieran el suficiente valor en sí mismos como para no necesitar de mecanismos representacionales que los justifiquen” (Lábatte 2006: 7)

Indagando en la historia de la danza, encontramos que el término Danza-Teatro aparece por primera vez en el Tanztheater de Wuppertal en la segunda década del S.XX como necesidad de categorizar una obra del coreógrafo alemán Kurt Jooss, uno de los precursores de la danza expresionista, más adelante reaparece el término a mediados de los años 70 como lo sostiene Michele Fevre (citada por Lábatté, 2006) para darle un lugar concreto a las obras que se salen de los lineamientos de la *modern dance* y la *danza post-moderna*. En Latinoamérica cabe recordar a la creadora Ana Itelman quien en 1969 funda en Buenos Aires el Café Estudio de Teatro Danza, después de su estadía de 12 años en Nueva York, donde comenzará su investigación bajo el nombre de Teatro Danza, un nuevo término que junta nuevamente las dos corrientes escénicas. Esto nos permite vislumbrar que el término abarca una gran cantidad de tendencias extranjeras y manifestaciones artísticas desarrolladas durante el siglo XX hasta nuestros días, este panorama diverso hace que el uso de los términos danza-teatro o teatro-danza no pueda concretarse en definiciones cerradas, por ende, está sujeta a cambios constantes dependiendo del lugar desde donde se desarrolle. Sin embargo cabe repasar el contexto y una serie de factores en diverso orden para entender la coyuntura en y por las que surge la danza-teatro en Colombia, y posterior, en el proyecto curricular Arte Danzario.

Aspectos Generales Sobre Modernidad

Hay que resaltar desde términos bastante generales ciertos componentes y factores de la *modernidad*, que tienen una incidencia directa en las maneras como los hombres establecen sus mecanismos de desarrollo y progreso, las cuales se han de evidenciar en los distintos sectores y sus dinámicas puestas en juego en el cuerpo social. La prevalencia de un tipo de racionalidad (occidental) impuesta y universalizada, donde el peso de lo

intelectivo es presupuesto base de una *imagen del mundo*, sesgando aspectos de lo instintivo e intuitivo, esto es, el desarrollo y/o potencialización del cerebro profundo – lo que corresponde a la sensibilidad y dimensión motriz del cuerpo –. A continuación, se van a resaltar una serie de nombres que surgen en el S.XIX – que posterior se consolidarían como tendencias e ideologías –, donde se van a presentan variables y nuevas orientaciones al modo de *ver* el mundo.

Visión General Sobre Ideas En La Modernidad

- Darwin² (1809-1882) con la teoría de la evolución por selección natural, la cual dice que todos los seres vivos parten de un antepasado en común incluyendo a los seres humanos, que provienen específicamente de los monos. Esta teoría entró en contradicción con la religión, la cual relata a un Dios creador del universo y los seres que lo habitan, y además generó conflicto, porque el hombre, dueño de la razón, provenía de un animal primitivo y salvaje.

- Marx³ (1818-1883) en sus teorías identifica el funcionamiento de las sociedades por su organización, que comprende un modelo de producción, como él lo dice “*la explotación del hombre por el hombre*, genera que unos pocos se adueñen del trabajo de otros. Existe una organización del estado y las instituciones para determinar nuestro comportamiento, instaurando ideales que cumplan con los intereses económicos de los que poseen los medios de producción, mientras el resto trabaja por un salario. Estas teorías

² Charles Darwin. Shrewsbury, Inglaterra. Científico, biólogo y geólogo. Plantea la teoría *El origen de las especies por medio de la selección natural*.

³ Karl Marx. Tréveris, Reino de Prusia (Actual Alemania). Filósofo, sociólogo, historiador y economista. Plantea la teoría *Modo de Producción*.

generaron depresión en la sociedad, ya que reconocen que se encuentran al servicio de alguien más y no de ellos mismos, la idea de la libertad no existe en la práctica.

- Nietzsche⁴ (1844-1900) referencia los valores de la moral como decadentes, llevan a los hombres a una esclavitud de sus acciones, a ser esclavos de ellos mismos, esto se evidencia principalmente en la moral cristiana de su época. La solución a esta opresión llegará con la noción de *superhombre*, un hombre seguro de sí mismo e independiente para realizar sus acciones, lo que permitirá concentrar la atención de la sociedad en los impulsos y necesidades humanas.

- Freud⁵ (1856-1939) nos habla del *inconsciente*, señala que la mayor parte de la psique humana es irracional y se basa en pulsiones, el hombre está en una lucha constante entre lo que quiere y debe hacer. Esto lleva a una contradicción con el pensamiento de la época, ya que el hombre no es completamente racional, hay una parte que desconocemos y que es la que nos conduce en la vida.

- Einstein⁶ (1879-1955) con la teoría de la relatividad, nos muestra que la percepción del tiempo y el espacio son flexibles y cambiantes, por ende relativos. Esto quiere decir que no hay verdades absolutas, depende del lugar de donde se mire. Es decir, el ideal de progreso de la modernidad de occidente, sólo responde a unos pocos, generando conflicto de intereses por quien posee la verdad y la razón.

⁴ Friedrich Nietzsche. Röcken, Prusia. Filósofo, filólogo, poeta y músico. Plantea la teoría *Inversión de los valores*

⁵ Sigmund Freud. Příbor, Moravia, Imperio Austriaco. Filósofo, literato, médico y psicoterapeuta. Plantea la teoría Psicoanalítica.

⁶ Albert Einstein. Ulm, Reino de Wurtemberg. Físico, científico y filósofo de la ciencia. Plantea la teoría *Relatividad Especial*.

Estas son las principales teorías que tuvieron una incidencia profunda en las rutas del pensamiento moderno, generando un cambio radical en los enfoques y prácticas de las denominadas vanguardias artísticas, por consiguiente se generaría un cambio profundo en la concepción del cuerpo y del movimiento. Este cambio de pensamiento se reflejará primero en Europa – al fin y al cabo, punto de ruptura de las categorías danza-teatro -, donde una nueva mirada se posibilita entender la integridad cuerpo-mente. Los precursores más relevantes en las artes escénicas fueron François Delsarte (1811-1871), Jaques Dalcroze (1865-1950) y Rudolf Von Laban (1879-1958), quienes tendrán una gran repercusión sobre la danza, influenciando dos grandes vertientes, la *modern dance* en Estados Unidos y la *danza expresionista alemana*⁷, de donde surgirá más adelante el término Danza-Teatro.

La *modern dance* se caracteriza por el rechazo a los cánones instaurados por el Ballet Clásico, buscando nuevas formas al movimiento, liberando el cuerpo de vestiduras y reglas, reconociendo su soledad y dolor como dispositivos para la danza. Ya no eran cuerpos inalcanzables volando por el escenario, era ahora un cuerpo más cotidiano, una danza que da la posibilidad de lo terrenal y lo visceral, que permitía explorar desde los sentimientos del intérprete, con sus conflictos y contradicciones. Los pioneros de la *modern dance* en la primera mitad del S.XX fueron Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth Saint-Denis (1879-1968) y Ted Shawn (1891-1972). Quienes darían paso a una generación de reconocidos maestros como Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958) y José Limón (1908-1972), entre los años de 1930 y 1970, los

⁷ Términos acogidos de Beatriz Lábatte, *Teatro-Danza Los pensamientos y las prácticas*. Cuadernos de Picadero. Volumen 10.

cuales generarían técnicas y conceptos desde una visión que se posibilita mostrar un cuerpo en conflicto, donde el esfuerzo ya no se esconde porque hace parte del danzante.

Por otro lado, en Europa la danza expresionista alemana se desarrolla entre los años 1920-1960, como la necesidad de expresar la pesadumbre del mundo, guerras, economía, etc. Lo cual es un *leitmotiv* para los movimientos que emergen de los sentimientos del danzante, esto permitirá una expresión plena de vida y sentido de la forma. Sus principales precursores fueron Mary Wigman (1886-1973), Harold Kreutzberg (1902-1968) y Kurt Joss (1901-1979). De este último se afirma que: “Kurt Joss utilizaba elementos de la mímica y la danza clásica para llegar a una construcción de personaje estereotipado, acercándose en momentos a la caricatura e incorporando así un elemento expresivo a la coreografía” (Valenzuela, 2014: 14). Recordemos que el termino danza-teatro aparece por primera vez para categorizar una de sus obras, de aquí cabe el rastreo hasta llegar a la cabeza de este movimiento, Pina Bausch.

Hacia la década de los ´50 se dará una ruptura y revolución dancística en Estados Unidos, encaminada y liderada por el danzante y coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009), un solista de la Compañía de Martha Graham, quien se inclinará por un estudio de lo que denominará la *no-modernidad*, sentaba una postura en desacuerdo con sus antecesores. Reconocía un cambio de *cuerpo y pensamiento*, pero que seguía ligado y atado a otros factores “no se había profundizado en cambios conceptuales con respecto a las prácticas inherentes al hecho dancístico como la relación música-danza, el uso del espacio, la narrativa y la significación” (Valenzuela, 2014: 17), Cunningham logra romper con estos esquemas comenzando una exploración interdisciplinar y jugando con el azar, fragmentando el sentido en las obras, donde ya no es necesario un argumento desglosado

para el público, este tiene la autonomía y el deber de organizarlo, por tanto, el público es quien arma la obra, ya no es el danzante moderno en soledad y caos, está ahora *abierto y en relación al mundo*⁸.

“La aparición de un nuevo orden del cuerpo, cuerpo transparente - en donde no debe surgir lo indomable; cuerpo híper-controlado, de contenido libidinal enmascarado por el dominio, desembarazado de pathos de la modern dance rendido a su única legitimidad posible: ser un cuerpo en acción”. (Cunningham, citado por Beatriz Lábatte, 2006:16)

Lo anterior nombrado será la base y presupuestos para el desarrollo de la danza post-moderna entre los años 1960 y 1970, donde sus principales exponentes son Ivonne Rainer (1934-83 años), Trisha Brown (1936-2017), Steve Paxton (1939), Lucinda Childs (1940), Meredith Monk (1942) y David Gordon (1948), que con base en las prácticas y teorías de Cunningham buscarán desarrollar sus propias investigaciones y darle cabida a la danza en nuevos espacios, lo cual se articularía a movimientos de los años ´60 y ´70 que surgen como oposición a la guerra y contra el consumismo, a partir de lo cual los artistas decidan por deslocalizarse de espacios formales, salgan de los museos, teatros, etc. Llevando sus propuestas a espacios no convencionales donde la hibridación de lenguajes comenzará a emerger. “Es la época del desdibujamiento de las fronteras entre los diferentes géneros: tanto pintores, actores, bailarines, músicos se reencontrarán en un mismo status de *performers*, que literalmente significa “que realizan la acción” (Lábatte, 2006:17). En esta hibridación podemos reconocer una serie de componentes que alimentarían la modalidad y

⁸ Recordemos que en el capítulo anterior, encontramos una profunda relación entre el reconectarse con el cuerpo para entrar en relación con el mundo. Es decir una apertura total de los sentidos.

término de la danza-teatro, gracias al recorrido histórico expuesto a grandes rasgos es posible comprender o acercarse mejor al contenido que carga, sin embargo, cabría añadir “*el paradigma de la Danza-Teatro*”, centrado en la figura de Pina Bausch (1940-2009).

Fue danzante, coreógrafa y directora, se formó en la escuela Folkwang dirigida por Kurt Jooss en Alemania, donde más adelante sería bailarina solista y posteriormente coreógrafa y directora. Al salir de la escuela gana una beca de intercambio y viaja a Estados Unidos, durante su estadía logrará observar el trabajo de Cunningham que permeará su investigación personal. En 1972 será la directora del Wuppertal Opera Ballet, que más tarde rebautizaría con el nombre de “Tanztheater Wuppertal Pina Bausch”, donde experimentará e investigará a profundidad sus preguntas y necesidades frente al cuerpo y el movimiento. Es importante decir que Pina rechazaba ser encasillada en alguna denominación rígida. Afirma: «*Yo no creo estar dentro de una categoría; yo no quiero estar dentro de una categoría*» (Lábatte, 2006:9). Pero pese a esto, el resultado de su trabajo será nombrado y formalizado por los críticos europeos del arte como danza-teatro. Entonces podríamos concluir que el término surge para darle cabida y un lugar al trabajo de Pina Bausch en el mundo académico e intelectual de la época.

Cabe evidenciar que ella es heredera de la danza expresionista y recibe influencia de Cunningham, la base de la danza post-moderna. Convirtiendo estos puntos en una base de convergencia que se evidenciará en su investigación y puestas en escena. Sus obras contienen relatos, pero no un relato como representación, es un relato coreográfico que se encuentra cargado de sentido, un sentido que está presente en el cuerpo y en la construcción escénica. Por esto ella se concentra en la vivencia personal de cada danzante, escudriña en

su interior para encontrar algo real, de aquí su famosa frase *“No me interesa el movimiento. Me interesa lo que mueve a las personas. Mis obras crecen de adentro hacia fuera”*.

La danza-teatro surge en Europa con influencias de la danza europea y norteamericana, como una categoría amplia y extensa, que no puede ser cerrada e inflexible, que abarca una hibridación de lenguajes escénicos - principalmente la danza y la actuación - donde esta segunda disciplina no es necesariamente vista desde la tradición de la *representación*, sino desde la *presentación (el yo)* como lo menciona Hans Lehmann (Lehmann, 1999) donde no es necesario la construcción de un personaje para la escena, el intérprete se expone al público con toda la carga de su historia de vida.

Adicionalmente, la danza-teatro como género y/o modalidad adquiere un sentido, el cual está permeado por el contexto en el que se desarrolla, este se encuentra atravesado por una multiplicidad de información que hace emergencia a través del cuerpo y el movimiento como canal de comunicación y generador de pensamiento, dejando de dar un discurso unidireccional por el cruce de lenguajes, permitiendo así la interpretación y conexión de signos al espectador para organizar su propia lectura. En consecuencia, vemos que el movimiento de la danza-teatro se permea y alimenta de las investigaciones personales de sus practicantes, a través de sus exploraciones encuentran una manera de hacer para la escena. Esto se evidencia en los procesos dados a nivel mundial, y se reflejará a nivel de nuestra región, donde algunos directores e investigadores comenzarán sus indagaciones personales, trayendo este género al país como una necesidad de encontrar nuevas rutas para las artes escénicas, cargadas de sentidos e interpretaciones.

Mirada Al Contexto Regional

Uno de los primeros maestros colombianos en mencionar el término de Danza Teatro para su trabajo escénico fue Álvaro Fuentes⁹, quien tiene una amplia formación dancística, pasando por varias compañías a nivel nacional e internacional. En su estadía en 1984 en Estados Unidos va a recibir una fuerte influencia en cuanto a *nuevas concepciones del cuerpo y el movimiento* que se estaban generando en la época. De regreso al país, en 1985 funda La Compañía Deuxalamori en Bogotá donde comenzará su investigación en torno a la danza, “... deseaba fundamentalmente crear mi propio lenguaje; mi interés era la Danza-Teatro.” (Lagos *et al.* 2011 P. 47). La compañía se centraba en las pasiones humanas como herramienta para la búsqueda de una dramaturgia en la danza, y para su propia búsqueda en la danza-teatro.

Por otro lado Álvaro Restrepo¹⁰, coreógrafo y bailarín colombiano reconocido en el medio, estudió en Estados Unidos con Marta Graham y Merce Cunningham, regresa al país a mediados de la década de los ´80. En 1994 da una conferencia en torno al tema, donde ratifica que es un género amplio, de moda y por ende transitorio, donde se integran varios lenguajes para replantear elementos del teatro y la danza, un llamado de atención a lo interdisciplinar para brindarle otras herramientas al Actor Danzante que le permitan ir más allá de la técnica. “La Danza Teatro, como género, ha contribuido enormemente para que el actor tenga una mayor presencia, rigor, disciplina, conciencia; y el bailarín más presencia de espíritu, de su cabeza, de su capacidad interpretativa, emotiva” (Restrepo 1994, P.186).

⁹ Álvaro Fuentes, Pamplona, Colombia. Bailarín, actor e investigador en danza. Fundador de la Compañía Deuxalamori.

¹⁰ Álvaro Restrepo, Cartagena, Colombia. Bailarín y coreógrafo. Creador y director de la fundación de El Colegio Del Cuerpo.

A raíz de esto, logro reconocer al *ACTOR DANZANTE* como ese intérprete que logra estar catalogado en la interdisciplina *DANZA TEATRO*, específicamente de la danza, y su expansión a la actuación, es decir que al generar hibridaciones, el actor danzante en su trabajo rompe y desestructura los enfoques disciplinares, en donde integra e incorpora saberes y conocimientos de ambos lugares, lo que le permite una estabilidad distinta, favorable para la creación y la escena.

Retomando el trabajo de Álvaro Restrepo, este genera un espacio ritual en la escena, donde el intérprete pueda llegar a unos niveles de entrega más profundos que el rigor mismo de la disciplina “Yo busco trascender la forma, busco la teatralidad en el sentido primario que pueda llegar a otro nivel de percepción y de sensación espiritual [...] recuperar para la escena esa dimensión de experiencia vital esencial” (Restrepo 1994, P.198)

Existen otros enfoques alrededor de la danza-teatro en el país, como el semillero y posterior colectivo DanzAcción conformado en el 2010 bajo la dirección general de Cristian Pulido¹¹ y la dirección coreográfica de Mateo Salazar¹² en la Facultad de Artes, ASAB, quienes inician una investigación teórico-práctica en torno a la dramaturgia del movimiento, su trabajo es citado:

“Ésta investigación está fundamentada en la construcción de una dramaturgia compuesta por partituras coreográficas a partir de acciones físicas. Formando un

¹¹ Cristian Pulido, Bogotá, Colombia. Master en Danza y Artes del Movimiento (UCAM), Egresado en Artes Escénicas, Opción Teatro (FAASAB-UD) director del semillero DanzAcción.

¹² Mateo Salazar, Bogotá, Colombia. Master en Danza y Artes del Movimiento (UCAM), Egresado en Artes Escénicas, Opción Danza (FAASAB.-UD), coreógrafo del semillero DanzAcción.

puente entre elementos compositivos del teatro y la danza, ahondando en la interpretación del actor–bailarín en escena y en el cuerpo como herramienta indispensable de composición en el escenario” (Valenzuela 2014: P.35)

Con estos precedentes se reconoce que el género ha atravesado una serie de experiencias que le permiten identificar problemáticas e interrogantes, siempre con un enfoque centrado en el *cuerpo y el movimiento* como dimensiones de comunicación y transformación. Dando paso a una variedad de manifestaciones y posturas que permiten desarrollar líneas de trabajo particulares frente al género.

CAPÍTULO 2

Profundización Danza Teatro

Partiendo de las bases históricas – expuestas en el capítulo anterior – podemos identificar o tener una idea aproximada de componentes e influencias que inciden directa o indirectamente en el género de la Danza Teatro. Desde esto haremos observación, reflexión y análisis a la profundización de este género, específicamente de la propuesta metodológica y pedagógica que yo reconozco del Proyecto Curricular Arte Danzario, centrados en lo que comprende el contenido programático y en algunas de las materias que lo componen - líneas de trabajo, herramientas y mecanismos, para asumir el quehacer artístico y sobre todo escénico - Finalmente será relacionado este material con mi experiencia como estudiante, para identificar elementos que permitan generar algunas posibles rutas para lo que denominamos *Presencia Viva* y cuál es el aporte de la academia en este ámbito.

Proyecto Curricular Arte Danzario

El proyecto Curricular Arte Danzario (PCAD) aparece por primera vez en el año 2011, haciendo parte de los programas de formación de la Facultad de Artes. Surge del interés “...por atender a las practicas dancísticas poéticas y prosaicas en Colombia en relación con lo local, lo regional y lo global” (Cartilla Arte Danzario 2017 Pág. 9). Tiene por objetivo la formación profesional de intérpretes y creadores en la danza que se comprometan con la investigación y gestión contextualizada, para generar discursos que tengan un impacto en la comunidad. Busca como institución formadora la construcción de identidad de los individuos para incidir en la transformación individual y colectiva, donde su objeto de estudio son los saberes socioculturales presentes en el campo de la danza en Colombia.

La formulación del proyecto está atado a ideologías, fundadas por filosofías, políticas y posturas pedagógicas frente a lo disciplinar específico, estas influyen las líneas de trabajo subdivididas en áreas de especialización dentro del programa, compuestas por asignaturas que implementan la enseñanza de técnicas propias del territorio y técnicas foráneas, y que en general responden a políticas educativas mundiales.

Anexo E: Mapa Proyecto Curricular

El plan de estudios del programa, está estructurado por un núcleo de formación básica y un núcleo de formación específica, que se divide en líneas de investigación formativas en interpretación y composición, dentro de las cuales se encuentran las profundizaciones de Danza Teatro, Danza Tradicional Colombiana, Danza Clásica, Danza Contemporánea y Dirección Coreográfica. Paralelo a esto, existe un cúmulo de créditos

libres, donde cada estudiante tiene la oportunidad de escoger las materias de su interés para completar su contenido formativo.

Profundización Danza Teatro

Como se ha mencionado, la Danza Teatro (como profundización) está en una actual y permanente construcción, por lo tanto sus dinámicas – comprendase los contenidos programáticos -, más que ofrecer una única ruta de trabajo, buscan ofrecer una amplia gama de herramientas puestas en situación a través del ejercicio pedagógico de los docentes por medio de las materias.

A su vez los docentes han sido el resultado de diferentes procesos de formación - los cuales provienen de contextos y enfoques distintos a los propios de estas latitudes -, generando en ellos diversas preguntas y métodos para abordar el género, lo cual da como resultado diferentes líneas práctico-teóricas, compuestas por temáticas particulares, problemáticas, métodos de trabajo y propuestas, que si bien se nutren de procesos foráneos, también se retroalimentan de las necesidades propias (*del lugar*) a través de lo que arroja la puesta en práctica *in situ*, es decir, el producto de los procesos de enseñanza.

Anexo F: Mapa Líneas Práctico Teóricas

Es de gran importancia que de las interrogantes surgidas en torno a la Danza Teatro (tanto de docentes como estudiantes) generen un dialogo abierto y activo - debido a que al intentar responder desde un punto de vista teórico problemáticas e interrogantes que surgen de la práctica, cabe la posibilidad de que no se logre aterrizar de manera efectiva lo que ocurre en el acto -. Esta retroalimentación crea una relación coherente y congruente con el

material (documentos, métodos de trabajo, ejercicios, etc.) producto de exploraciones individuales.

Existe una dinámica fluida – y esto, no se menciona de manera negativa -, entre los contenidos programáticos que ofrece el proyecto curricular en la profundización, los cuales poseen una estructura clara y ordenada, que entra a dialogar con la información que posee el docente, y el sentido que éste le da, al enseñarlo. En esta relación (dinámica) entre el docente y los *contenidos* que debe impartir devienen metodologías, didácticas, instrumentos, educativos, etc. por tanto, las herramientas que puedan adquirir y apropiar los estudiantes, en y con base a sus condiciones y necesidades, es decir, su nivel.

Anexo G: Mapa Ruta Metodológica

El proceso de los estudiantes puede variar sobre cómo se complementan el docente y el proyecto curricular, y sobre la articulación de las herramientas que se ofrecen en un plan progresivo, que le permiten al estudiante un crecimiento profesional evidente en todos los ámbitos. De esta forma, para identificar los métodos de trabajo, soportes activos y componentes estructurales sobre los que el estudiante se puede basar para potenciar su *presencia*, me centraré en primera instancia en el proceso metodológico de enseñanza y en las categorías que lo componen, para luego encontrar posibles caminos para la emergencia de la presencia del actor danzante dentro de la profundización.

Proceso de Aprendizaje

Me centraré específicamente en mi proceso de formación dentro de la profundización y los elementos que he logrado identificar como mecanismo que me pueden

posibilitar encontrar una *Presencia Viva*, que se construye desde lo que antecede al momento de estar en la escena, el proceso de aprendizaje. Por consiguiente hare una leve descripción de como entiendo y concibo dichos elementos.

Ruta Metodológica

Comprendo las metodologías como un conjunto de procedimientos y/o acciones pensadas y articuladas con el fin de alcanzar y afianzar unos objetivos determinados, por ende, están enfocadas. Las metodologías varían – semestres, profundizaciones, edades – y en su formulación ofrecen alternativas que contemplan – hasta donde es posible - la diversidad de condiciones que poseen los estudiantes.

Estos métodos y/o acciones ofrecidos por el docente - poseen una *carga* práctico teórica, no sólo en cuanto a su contexto (histórico-geográfico), sino también de los métodos que lo formaron. Al rastrear el diseño de mi metodología de trabajo, logro reconocer algunos elementos para mí fundamentales, como la *postura* frente al tema en cuestión, la ruta trazada para lograr los objetivos y una estrategia que dinamice dicha ruta.

a. Postura

Lo comprendo como la *postura política* que deviene de reconocer la práctica artística como un *hecho político* – intercambio de ideas, visiones, de la realidad - en el que se ubican el docente y el estudiante, que establecen metodologías, que abarcan una actitud, un juicio y una manera de pensar sobre eso que se propone como tema en un contexto histórico preciso – El proyecto Curricular Arte Danzario –. Es decir que la postura guía el pensamiento sobre algún tema, haciendo emergencia, la *postura* podría generar rutas de trabajo con conocimiento de causas,

y efectos de acción, para la transformación, enriquecimiento y planes de mejora en la profundización Danza Teatro.

b. Ruta

La ruta como camino a seguir para alcanzar los objetivos propuestos, soporta las metodologías de trabajo. En mi caso se fue diseñando y descubriendo a través de actividades y acciones que me fueron dando dirección y orientación para alcanzar mi propósito final, ser un actor danzante. Generalmente estuve dispuesto a modificaciones, dadas por los *signos* de diverso orden que emergieron de los procesos metodológicos vividos en mi carrera, esto es, la afectación de la *puesta en práctica* de las rutas, debido a mi postura entendida como hecho político.

c. Estrategia

Mi estrategia de aprendizaje como disposición de la información, con el fin de optimizar las rutas trazadas en mi proceso de formación, a partir de acciones concretas, ordenadas y coherentes con los procesos y metodologías propuestas por los maestros, para la profundización. Elementos que me han brindado recursos que he llamado: las herramientas, las técnicas y las didácticas, que me han permitido avanzar y alcanzar algunos objetivos propuestos.

- **Herramientas**

Las comprendo cómo textos, materiales o insumos que me ayudaron a conseguir logros de manera más efectiva y sencilla. Las bitácoras y otros escritos fueron mis herramientas más incorporadas y apropiadas, pude encontrar más posibilidades para solucionar, proponer y alcanzar los objetivos propuestos.

- **Técnicas**

Las técnicas de las diferentes asignaturas de la profundización, las relacioné como procedimientos, flexibles a posibles cambios, con las cuales establecí caminos que desembocaron en mi construcción como actor danzante, para alcanzar como meta o finalidad, la presencia viva, sobre la que indago desde que comencé mis estudios en el proyecto curricular.

- **Didácticas**

Las didácticas entendidas como dispositivos que emergieron de cada asignatura para la transmisión del conocimiento, relacionadas a diferentes estrategias de enseñanza generadas por los maestros en relación a los estudiantes, para que la información fuera comprendida. La didáctica que trabajé, fue resultado del acuerdo entre mis condiciones físicas y mis cualidades de movimiento, fue la imagen física de las palabras, la que me permitió potenciar mi interpretación, ya que me generaron rutas para desbloquearme.

Actor/Danzante

Como lo mencionaba, relaciono a el *ACTOR DANZANTE* como ese intérprete que logra estar catalogado en la interdisciplina *DANZA TEATRO*, específicamente de la danza, y su expansión a la actuación, es decir que al generar hibridaciones, el actor danzante en su trabajo rompe y desestructura los enfoques disciplinares, en donde integra e incorpora saberes y conocimientos de ambos lugares, lo que le permite una estabilidad distinta, favorable para la creación y la escena.

El Actor/Danzante por medio de su formación y estudio de la disciplina específica de la Danza Teatro, puede ir instaurando y asentando soportes en cuanto a su postura, rutas y estrategias. Estos soportes (práctico-teóricos) van a ser la base fundamental de su trabajo, es decir que con estos, se pueden nutrir y sustentar sus investigaciones y creaciones. Dichos soportes pueden alimentarse de fuentes conceptuales y experimentales y han de ligarse al Cuerpo/Mente del Actor/Danzante, dándole una posibilidad de encontrar una unidad y coherencia entre el hacer y el decir. Sin estos soportes, el material expuesto puede adquirir cualquier tipo de nivel en su calidad. Los soportes van a generar una potencialización de las distintas habilidades, facilitando un cambio de estado dentro y fuera del actor/danzante, para llegar a la emergencia de la *Presencia Viva* en el quehacer escénico.

Anexo G: Problemática

Con la ruta metodológica como propuesta encarnada para mi formación como Actor/Danzante en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, identifiqué algunos elementos articulados y dinámicos, para continuar a realizar un análisis de los contenidos comprendidos en el plan de estudio del Proyecto Curricular Arte Danzario con la profundización de Danza Teatro, a través del análisis puntual de materias eje cómo Actuación para Bailarines, Taller de Inducción, Teoría de la Dirección, Composición Dramática, y Taller de Actuación–Técnicas en Danza vistas entre el año 2013-3 y 2018-1. Donde reconozco, utilizando mi relato experiencial, los distintos elementos empleados a través de los objetivos, dinámicas, y resultados, obtenidos en cada las asignaturas en mención.

- **Actuación Para Bailarines Centro Imaginario**

Materia de primer semestre, dictada por la maestra Dora López. Se enfoca en el reconocimiento del *centro corporal* para que de este devenga la palabra y la acción física, desarrollando y potencializando habilidades y destrezas que permitieran lograr la unidad cuerpo y mente, con el fin de tener un acercamiento a la representación y presentación en la escena.

Además desarrolla un fuerte trabajo en la búsqueda de impulsos para el movimiento, que van a detonar en impulsos psíquico-emocionales, esto, con el fin de encontrar un *cuerpo vivo* que logre romper el movimiento mecánico y vacío.

Uno de los ejercicios más empleados, fue el de componer imágenes con palabras, donde se busca una caracterización compuesta de olores, texturas, sonidos, colores, sabores etc. con el fin de ejercitar los demás sentidos y lograr una *apertura corporal* que no está netamente centrada en el movimiento. Particularmente con esto se formó una base importante para mis creaciones posteriores.

El trabajo de esta materia me permitió tener una mayor conciencia física y sensorial, prestando mucho cuidado a la activación de todos los sentidos, buscando impulsos reales y no impuestos por una forma específica, fue un camino hacia el auto-descubrimiento individual y en colectivo.

- **Taller De Inducción**

Materia de tercer semestre, dictada por la maestra Dora López y Hernando Eljaiek. Es la primera materia de composición en danza-teatro que se ve en la profundización, en ella se brindan algunas herramientas de actuación con el fin de ampliar el campo de

conocimiento del estudiante, y, que este tenga una mayor gama de posibilidades para su exploración.

Un objetivo puntual, es lograr desarrollar de manera práctica una hibridación de los lenguajes escénicos, puntualmente la danza y la actuación, combinando los saberes para la exploración y consolidación del trabajo entorno a la búsqueda de la danza-teatro. Paralelo a esto se trabajó constantemente en la improvisación desde el teatro y la danza, generando un camino de escucha y trabajo en equipo para la consolidación de pequeños materiales de clase, esto generaba otra disposición en el cuerpo y en la actitud de los estudiantes, estaban abiertos a hacer y aceptar las propuestas del *otro*.

Fue en esta materia donde comencé formalmente una exploración e hibridación de la actuación y la danza, la improvisación se convirtió en una herramienta fundamental para mi proceso, ya que requería de una entrega constante en la misma acción, *estar aquí y ahora*.

- **Teoría De La Dirección**

Materia de quinto semestre, dictada por la maestra Dora López. Se centra en profundizar teóricamente en las metodologías de dirección y desarrollo de la puesta en escena de distintos directores de teatro pertenecientes a corrientes diversas, con el fin de ofrecerle al estudiante una serie de posibilidades para la construcción escénica y que esta pueda ser sustentada conceptualmente.

Además se realizaba un ejercicio escénico donde debía estar evidenciada y soportada la investigación y postura de cada director a trabajar, llevando a la práctica el

ejercicio teórico con el propósito de incorporar de manera viva la información proporcionada.

En esta materia mi director a trabajar fue Rodrigo García, perteneciente a la corriente del teatro post-dramático, ya reconocía su trabajo y por ende logre profundizar más en sus búsquedas y teorías. Este fue el detonante para adoptar el concepto de *presentación*. Además en el trabajo práctico encontré mecanismos para la puesta en escena que lograban acercarse a la emergencia de la *presencia viva*.

- **Composición Dramática**

Materia de octavo semestre, dictada por la maestra Diana León. Es una materia practico-teórica, su eje principal está basado en la creación y construcción de un texto dramático para la escena, donde posteriormente el sentido será abordado netamente por el cuerpo y el movimiento.

Para la construcción de los textos se realizó un trabajo de escucha en lo cotidiano, este sería el primer insumo para comenzar a escribir, donde después los escritos entrarían en dialogo con otros estudiantes, generando entre todos una *composición dramática*, la cual se desarrollaría en la práctica para ser llevado a la escena.

Aquí reconozco que mi manera de escribir se da de manera fragmentada, y esta fragmentación en el escrito se ve reflejada en la escena, esto me permitía romper con el hilo conductor, permitiendo que fueran los signos e imágenes a través del cuerpo y el movimiento las que armaran la lectura del espectador sobre la pieza.

- **Talleres De Actuación, Técnicas en Danza.**

A lo largo del programa se brindan varias materias en torno a estas dos áreas, donde se brindan herramientas netamente de las disciplinas específicas de la danza y el teatro – se brindan bases de la actuación, pero no se pretende convertir al estudiante en actor – esto va a dar una gran gama de posibilidades para la exploración y creación de propuestas entorno a la danza teatro, permitiéndole a cada estudiante encontrar un camino diferente y variado en cuanto a esta interdisciplina.

Todo este análisis de mi proceso de formación como actor danzante, me permite reconocer y evidenciar en mí un cambio corporal y mental, el cual se refleja en mi vida cotidiana y en la escena. En mi proceso desarrollado dentro de la profundización pude organizar y diferenciar tres enfoques de trabajo recreados en las materias antes mencionadas, el primero está centrado netamente en el desarrollo y perfeccionamiento de lo físico, las técnicas forman y moldean el cuerpo para darle más posibilidades de expresión, encontrando un cuerpo dispuesto a reaccionar y responder frente a impulsos determinados, el segundo se centra en un trabajo interno que se busca a través de la construcción de herramientas interpretativas, cargar el movimiento de una intención no solo física sino también sensible, ejercitando el uso de la imaginación como herramienta para el desarrollo y soporte del mismo. Finalmente aparece un tercer enfoque, que se da en la exploración creativa y en el desarrollo de la danza teatro, es decir, a través de la puesta en práctica de las herramientas brindadas por el programa académico, y cómo parte de mi proceso de afianzamiento, empieza una búsqueda de lo que significa y donde efectivamente entran en dialogo las herramientas vistas desde las dos disciplinas – Danza y Actuación –.

Considero que aún puede existir un problema en la articulación de las asignaturas, por el hecho mismo que se podían cursar en cualquier orden, y para ese momento los contenidos de cada una tenían un enfoque individual, ya que fui parte de la primera corte de la profundización. Creo que a la final, esto mismo, fue la ruta que me permitió encontrar mi camino propio en la Danza Teatro, ya que al estar inmerso en la emergencia de la profundización, la exploración me arrojó a mí y a mis compañeros a lugares diferentes, reafirmando que la danza Teatro puede emerger de enunciaciones distintas. Puntualmente mi indagación e interés se fue centrando en la *Presencia Viva* del Actor/Danzante.

Lo que identifico como *Presencia Viva* en la escena está guiado por estos enfoques de trabajo identificados en las materias mencionadas, un cuerpo abierto y entrenado, con una intención clara en su movimiento que le permite trascender a otros estados, logrando una conexión del cuerpo y la mente para el desarrollo de su trabajo, permitiendo entregarse y SER en la escena. De esta indagación, surgió la categoría de *Espíritu Latente* que propongo para un proyecto de investigación posterior.

CAPÍTULO 3

Presencia viva

Partiendo de la *escena* cómo uno de los lugares iniciales sobre los que se realizan las primeras observaciones en torno a la *presencia*, se ve que el Actor Danzante entra a hacer parte de uno de muchos elementos presentes en una estructura compositiva, en base a la relación dinámica entre estos es que se empiezan a configurar las intenciones, mensajes y contenidos de una obra, donde estas son sólo algunas de las varias perspectivas que se pueden encontrar en este capítulo respecto a la *presencia viva*, y que servirá para dar un significado propio a este término. Aparecerán referenciadas implicaciones influyentes en la manera de aparecer, sobre el intérprete y su trabajo en escena. Finalmente, a manera de relato de experiencias se hablará de una reflexión familiar, que tal y como ocurrió con las observaciones iniciales, ayudo a despertar el interés por la manera de SER en la escena.

Estructura Compositiva y Carga Simbólica

Uno de los puntos de referencia que dan origen a esta investigación, y del cual parten las observaciones iniciales es la *escena*, pues es en ella donde el Actor/Danzante *aparece como interprete* -es decir, asume una presencia particular- y hace uso de todas las herramientas que ha adquirido para cumplir su rol dentro de una construcción escénica, la cual está compuesta por una variedad de elementos que se interrelacionan para tejerse y darle forma.

Esta serie de elementos se entenderá desde dos miradas particulares, donde por un lado aparece el Actor/Danzante como sujeto de estudio, desde su trabajo particular individual y colectivo, y por otro, los elementos que no dependen directamente de él pero que afectan su desempeño al momento de aparecer en escena. Estas miradas no buscan invisibilizar todos los aspectos ya mencionados que hacen parte de la formación del individuo, pero si restringe su alcance en el proceso creativo y expositivo de una obra.

De la misma manera en que el sujeto está influenciado por su contexto sociocultural, las construcciones escénicas están afectadas y responden a las problemáticas del entorno, no puede escapar a que esto se evidencie en alguno de sus elementos pues de antemano el Actor Danzante hace parte de estos, el ser consciente de ello y usarlo a favor del concepto y mensaje deseado, depende del trabajo dramático puede potenciar o no el desarrollo de la obra.

Partiremos entonces desde el intérprete y la forma en como este se relaciona en un proceso de trabajo para la escena, pues según su rol dentro de la construcción, este tendrá que cumplir con algunos requerimientos específicos donde deberá poner a disposición las condiciones y cualidades propias ya adquiridas para la obra, y sobre esta, encontrar una

relación con sus métodos de entrenamiento, que lo haga entrar en sintonía con la propuesta creativa. Este método puede ser propuesto por iniciativa propia o indicado por la dirección de la construcción, pero indiscutiblemente estará signado por el contenido general de la pieza.

Además de las cargas semánticas están las condiciones técnicas que configuran la forma de una obra, condiciones cómo la distribución del espacio, el uso de focos de atención, el desarrollo de las acciones, todos estos están dados primero, por la relación espacial entre cuerpos y elementos puestos en escena, dando impresiones de profundidad, altura, cercanía, pero también definidos por la calidad de movimiento, caracterizada por el uso de condiciones como la velocidad, la potencia, la fuerza, la fluidez, además del uso de recursos externos como la iluminación, los soportes musicales y audiovisuales, el vestuario entre otros. Estos elementos determinan en gran medida la forma de aparecer en la escena, y hacen parte de un plan ordenado sobre el cual puede movilizarse el intérprete.

Sin embargo, este plan por más que se estudie al detalle nunca podrá determinar la forma en que el intérprete resuelva las situaciones emergentes y no planeadas, esto depende total y absolutamente de él, basándose en un trabajo previo que le brinda herramientas con las cuales pueda encontrar soluciones. Es en situaciones como estas, donde la presencia del individuo queda totalmente expuesta ante el espectador.

Si bien las situaciones emergentes siempre pueden ocurrir, la responsabilidad del interprete será poder navegar sobre el plan propuesto y diseñado, realizando un trabajo limpio y técnicamente bien ejecutado. Esto también representa un arma de doble filo, pues si el trabajo se queda en algo “juicioso” puede terminar siendo absorbido por todos los otros elementos y cuerpos de la obra, es necesario que el intérprete aparezca con su propia

voz y sobre el plan trazado pueda apropiarse de la idea y nutrirla. No solo encajar dentro de un trabajo ordenado, sino estar presente y abierto, dispuesto con todos sus sentidos a cambios para que la misma estructura se alimente.

A pesar de que la presencia entra en relación con estos elementos diversos que pueden potenciar o dificultar su emergencia, es necesario llevar la mirada a lo que significa puntualmente *presencia viva*, identificando de qué está compuesta. Para esto, se muestran posturas de varios artistas que acuñan el término resaltando el papel fundamental que juega y relacionándolo directamente con el trabajo escénico.

Teorización De La Presencia Viva

Para comenzar el análisis desglosaremos la sola palabra *Presencia*, con el fin de entender la carga conceptual que en sí misma trae. Cuando se subdivide aparece el prefijo *Pre*, que hace referencia a algo que ocurrió antes, que esta con anterioridad al momento en que se menciona, alude a una preparación para SER lo que se es ahora. Por otro lado, se tiene el sufijo *Esencia*, que puede ser entendido como lo más importante y destacado de algo o alguien, algo que es indispensable para que algo o alguien sea lo que es y no puede ser separado, la capa más interna del individuo. Haciendo la conjunción de prefijo y sufijo se construye una primera idea de lo que significa Presencia, esta se da por una preparación y fortalecimiento del individuo y de su SER desde el cuerpo-mente, la cual cobra sentido en la práctica frente a otros.

Duncan, citada por (Molina 2015 P.3) dice “*La improvisación, es muy importante porque es la única forma en que se logra hacer aflorar la personalidad propia, lo que tiene*

que ver con nuestras experiencias vitales, con nuestra historia emocional.” Con esto podemos deducir que la personalidad, las experiencias y la historia emocional hacen parte de la esencia del Actor Danzante, donde está inmersa la historia de vida y por ende el paso por diferentes fases y entornos de formación. Al incluir la “improvisación” como método se acerca a la idea de que, es en las situaciones espontaneas, en donde queda expuesta la presencia del intérprete.

Por otro lado, Graham citada por (Molina 2015 P.3) dice *“La presencia escénica es el claro resultado de un cuerpo despierto y desbloqueado que esta íntegro en su pensar, sentir y hacer. Un cuerpo dispuesto, atravesado por la emoción y proyectado.”* Sin embargo, para lograr ese cuerpo despierto y desbloqueado se requiere de un entrenamiento previo que lo active y disponga, como lo menciona Molina *“para alcanzarlo ha utilizado tiempo y técnica”*. Esto lo refuerza Barba, recordándonos que en las tradiciones teatrales se han buscado rutas de trabajo para que el actor danzante salga de su cotidiano y multiplique su energía en lo extra cotidiano, para conseguir una presencia (Barba 2012 P.66)

“Para alcanzar esta fuerza, esta vida que es una cualidad indescriptible, se ha recurrido, en las formas teatrales codificadas, a procesos, a entrenamientos y ejercicios bien precisos. Son ejercicios destinados a destruir las posturas inertes del cuerpo del actor, y entonces a alterar el equilibrio normal y eliminar dinámicas de movimientos que pertenecen a la cotidianidad”

Molina respalda esta visión diciendo que *“es necesaria una técnica y un entrenamiento del cuerpo para la escena, que les haga adquirir un núcleo de energía, una irradiación sugestiva que capture y estimule la atención del espectador aún incluso cuando su pretensión no sea la de expresar nada”* (Molina 2015 P.9) Esto muestra que las artes

escénicas exigen un fuerte y consiente trabajo del cuerpo, para brindarle al actor danzante herramientas que rompan con la rutina, y en consecuencia el espectador se sumerja en un mundo vivo recreado por los interpretes en la escena.

Mnouchkine citada por (Molina 2015 P.9) dice *“Tenemos la impresión de respetar las reglas y, en realidad, súbitamente, percibimos que olvidamos lo esencial. Creo que el teatro es el arte del presente para el actor. No hay pasado, y ningún futuro. Esta el presente, el acto presente”*. Lo que nos propone es un intérprete vivo, que tenga una percepción total del tiempo y el espacio en el que se encuentra, para ser capaz de reaccionar frente a cualquier impulso, y no estar recreando partituras sólidas, inflexibles al cambio, el trabajo debe trascender a al punto en que el actor danzante haga de su práctica un elemento vivo, donde haya cabida a la espontaneidad, a la sorpresa y a lo inesperado.

Siguiendo de la mano de (Molina 2015) reconocemos que hay dos rutas sobre la presencia, una que hace referencia a la preparación técnica para la escena y la otra a la liberación de la esencia del actor danzante, dejando dos líneas de acción, una para el trabajo interno y otra para el trabajo físico.

“ La presencia escénica requiere de una actividad física continuada encaminada a que el actor logre confianza con su cuerpo estableciendo una unidad psico-física, trabajándola a través de diferentes parámetros técnicos para ser capaz de elaborar una construcción artificial técnica de un comportamiento en escena, independientemente de la disciplina, generando un comportamiento escénico de naturaleza extra cotidiana y así saber manejar la energía entre lo que se siente y lo que se sabe controlar y mostrar. Todo ello implica un comportamiento en escena basado en la absoluta concentración en lo que se está haciendo —estar en el

presente—., comunicando al espectador lo que se siente y lo que se sabe.” (Molina 2015 P.12)

Recogiendo estas miradas se identifican diferentes posturas que se complementan entre sí para consolidar una idea de lo que es la *presencia viva*, esta se alimenta de las experiencias individuales que terminan por distinguir la esencia del individuo, van ligadas a las vivencias emocionales que dejan rastros en la personalidad, esta última a su vez determina la manera de asumirse y enfrentarse al mundo, es una característica intrínseca de todos los seres humanos, sin embargo cotidianamente aparece de forma activa y sobresaliente solo en algunos.

Debido a que en el proceso de formación específica del Actor Danzante, se hace un proceso de reconocimiento corporal -el cual a su vez reconfigura las maneras de pensar y de actuar- se busca también una apertura y fortalecimiento corporal y de los sentidos, poniendo en dialogo permanente al cerebro intelectual y racional con el cerebro primitivo “*en lugar de afirmar la conciencia de la corporeidad, es preciso proclamar la corporeidad de la conciencia*” (Deshimaru y Chauchard 1994 P.105) y esta relación permitirá la manifestación de un instinto consciente donde el Actor Danzante por medio de la técnica incorporada para que logre trascender a otros niveles de comunicación que develan su esencia.

Es en estos niveles donde se logra una proyección energética que captura al espectador de manera sincera, y por ende no hay cabida a la pretensión de querer llamar la atención por medio del virtuosismo o la exageración. El Actor Danzante que logra esta cohesión en su trabajo ha encontrado un cuerpo vivo, por ende ha logrado encontrar un camino para llegar a la *Presencia Viva*.

CONCLUSIONES

Emergencia Del Espíritu

Para dar fin a este trabajo de investigación, se convierte en una necesidad personal el relacionar estos análisis con una reflexión que hace parte de mi legado familiar, transmitida por mi abuela a sus nietos cuando éramos niños, una historia que inconscientemente ha influenciado y motivado mi búsqueda del espíritu, mi búsqueda de la *Presencia Viva* en la escena.

Mi abuela proviene del campo, Pasuncha, Cundinamarca. Su abuela, indígena de la zona, le transmitió una historia, la cual relata que antes de que existiera el ser humano en el mundo, ya existían una infinidad de espíritus que hacían parte de él, cada elemento o ser vivo de la naturaleza era un espíritu con características y particularidades únicas – El río, la luna, el bosque, el águila, la serpiente, el jaguar – ellos se complementaban e interactuaban entre sí; pero con tanta diversidad, estos espíritus debían encontrar una manera racional de comunicarse, así que de cada uno surgió un humano, el cual poseía las características del espíritu que lo engendro, esto quiere decir que cada uno de nosotros tiene la procedencia de alguno de estos espíritus y cargamos con sus características que se develan en nuestra forma de interactuar con el mundo. Tengo el recuerdo de mi abuela diciendo que nosotros descendíamos de los felinos, esto marco la forma de verme en el mundo.

Ella también contaba que en sus prácticas cotidianas se realizaban acciones artísticas – cantar, bailar, tocar algún instrumento, etc. – y en estas le era más sencillo identificar el espíritu del cual provenían sus pares, el tratar de adivinar con sus hermanos cual era ese animal latente de cada quien era un juego para ellos. Por cuestiones de

violencia, se vio obligada a llegar a la ciudad de Bogotá y en este cambio descubre que una gran cantidad de personas tienen muerto su espíritu, hay una desconexión tan fuerte con el entorno y existe un enfoque tan marcado en el desarrollo racional, que su espíritu animal está domesticado, pero pese a esto logra develarse en momentos de urgencia o peligro.

Creo que esto se debe a que hemos perdido la conexión con el cuerpo – nuestra formación se centra en lo cognitivo y no en lo corporal – antes, nuestros indígenas estaban en una completa y directa relación con la naturaleza, esto implicaba una apertura total de los sentidos – observar las estrellas, escuchar en los matorrales, olfatear comida, palpar cortezas de los árboles, etc. – sus actividades implicaban una completa entrega corporal y sensitiva, con lo cual se permitían tener un diálogo con la naturaleza, pero al momento de ser colonizados, nos instauraron otros patrones, una disciplina corporal, un nuevo idioma – el cual ya no tiene una relación directa con el mundo, antes el idioma estaba centrado en el cosmos, esto proporcionaba otra forma de percibirlo – otras representaciones mentales, lo cual nos llevó a terminar inmersos en su mundo, sus creencias y sus prácticas. Esta “evolución” nos ha permitido ser más lógicos y razonables, nuevas tecnologías que hacen que todo sea más inmediato, el consumo arrasador de los medios nos volvió solo imagen, generando una pérdida y degradación con el cuerpo, por ende una mutilación con la conexión del mundo donde ya no existe un interés en escucharlo.

Sin embargo este espíritu animal e instintivo al que se refería mi abuela, lo logro identificar en personas específicas de la ciudad, por ejemplo, en mi frecuente transitar por la plaza de la mariposa para llegar a clases – lugar que se ha convertido en un espacio de observación y aprendizaje – Identifico entre la gran multitud, algunas personas que en medio del comercio y la delincuencia, están en permanente alerta – Ladrones,

drogadictos, prostitutas, habitantes de calle – particularmente en ellos existe una degradación del ser donde reconozco la emergencia de su espíritu instintivo, esa agresividad, y esa lucha por la supervivencia. No los mueve la razón, los mueve el cuerpo y su necesidad, los activa su pulsión instintiva.

Ese espíritu además se devela en situaciones de urgencia o de riesgo, un ejemplo claro son las madres dulces y amorosas, que cuando activan su instinto de defensa son capaces de matar para proteger su cría, no hay razón que valga para detenerse, como cuando se tiene hambre, en la pobreza y la miseria es la necesidad física la que moviliza el cuerpo, se pueden llegar a cometer los actos más salvajes para evitar la muerte, no hay un proceso lógico que evite satisfacer una urgencia. Este instinto animal también lo reconozco en la locura, en personas que se encuentran en otros estados mentales, que logran romper con los parámetros y lineamientos que nos han instaurado, son cuerpos indisciplinados y rebeldes, son cuerpos vivos y activos. Pareciera que en estos lugares degradantes e inhumanos se es más sincero, se es más real, la animalidad retumba desde adentro, se deja a un lado la razón y la lógica para dar paso a un espíritu latente en el cuerpo.

Es probable que por esto, en los lugares “*subdesarrollados*” este más presente la animalidad, el analfabetismo nos vuelve inhumanos, la falta de lógica y de razón sumada a las problemáticas sociales de la violencia, la miseria, la desigualdad, entre muchas otras, nos vuelve más agresivos, más corporales, nos hace actuar de formas más primitivas para sobrevivir. Específicamente en este territorio Latinoamericano cargamos con una historia llena de masacres y mutilaciones, replicando la violencia en acciones tan sencillas como subir a un Transmilenio, somos una sociedad al límite y a punto de estallar, que a pesar de eso encuentra caminos de liberación, se trabaja de lunes a viernes esperando el fin de

semana para encontrar la manera de huir, liberar y alimentar esas pulsiones fuera de la lógica, existe una necesidad de bailar, de mover el cuerpo, de saciar el libido – *el calor del latino* –. Estos cuerpos colonizados buscan formas de descolocarse para regresar a la jungla, buscan maneras desenterrar ese espíritu animal. Quizás, por eso Latinoamérica es uno de los puntos convergentes de interés en la búsqueda de lo *exótico*, lo que rompe con la razón y la norma, pues que podemos decir, Latinoamérica es la selva, es la jungla, es el bosque, es el páramo, es el desierto, es el mar, es el hambre, es la historia, es la vida, es el vínculo latente con la naturaleza, es el espíritu en pie de lucha.

Este espíritu emerge desde las vísceras, es corporal y en el mejor de los casos brota del trabajo Actor Danzante, sin embargo no siempre es así. A partir de esto reconozco tres tipos de intérpretes, el primero, al que no le pasa nada, donde no hay una afectación en su ser cuando está en la escena, no logra emanar una energía que atraviese y trascienda en el público, la conexión entre ellos es nula y vacía, por ende en el predomina una *Presencia Muerta*.

Dentro del segundo tipo están *los encantadores*, y para referirse a ellos en el medio se suelen escuchar expresiones como “*tiene luz, tiene estrella, tiene ángel*” sacándolo del plano terrenal y llevándolo a un plano divino y celestial, esto ocurre por un deslumbramiento que hechiza y hasta ciega al espectador, pues este se queda con la impresión su belleza o su virtuosismo, lo que no le permite ver más allá. Craig citado por (Molina 205 P.28) dice que “*los hombres y mujeres que se aprovechan del encanto de su presencia en la escena hubieran sido igualmente famosos en cualquier tiempo y en cualquier actividad.*” Por ende, el encanto natural es una ventaja sobre la cual puede empezar a formarse la presencia y fácilmente puede captar la atención, sin embargo es una

condición *otorgada* que si no se respalda con el trabajo, no logrará trascender, cerrando y limitando al interprete, la presencia encantadora por si sola nunca llegará a ser *presencia viva*.

Por último, y relacionándolo con todo este relato, donde reconocemos que somos supremamente corporales, animales y primitivos, identifico un tipo de interprete que consigue ese instinto que es necesario ver la escena, donde no está atravesada del todo la razón, donde no se piensa en el qué dirán, se está aquí y ahora, logrando un acto certero y contundente, viviendo el momento para no perder la oportunidad de atacar, se refieren a ellos usando expresiones como “*es un animal en escena, es una bestia*” describiéndolos de una forma terrenal y salvaje, más agresiva, más directa, más sincera, más real, que le permite establecer un vínculo con el espectador a través de su *Presencia viva*, donde logra una conexión mental y física, al verlos nos remueven las vísceras, dan ganas de moverse, de llorar, de reír, de estallar, de gritar, de destrozar, de salir a matar.

*Retumbar, Tragar, Arrastrar , Escupir, Matar, Ondular, Ladrar, Acechar, Regurgitar, Temblar,
Ebullir, Defecar, Efervescer, Devorar, Intimidar, Transpirar, Apapachar, Correr,
Someter, Masacrar, Contonear, Irradiar, Sacrificar, Perforar, Sudar, Vacilar, Serpentea,
Desenterrar, Observar, Babear, Reptar, Gruñir, Tregar, Oscilar, Olfatear, Escuchar, Atravesar,
Penetrar, Rasgar, Balancear, Extirpar, Vomitar, Destrozar, Derrapar, Fluctuar*

*Un Espíritu Que Proviene De La Selva, Un Animal Salvaje A Punto De Matar,
Un Demonio Que Brota En Las Peores Situaciones,
Un Ser Humano Que Se Controla Por El Que Dirán, Una Razón Que Sometió Al Cuerpo,
Una Disciplina A Punto De Estallar, Una Necesidad De Salir A Destrozar*

UNA FORMA DE EMERGER EN LA ESCENA.

Consideraciones

En torno a los procesos de formación.

El individuo al formar parte de la sociedad, está inmerso en una serie de instituciones las cuales, en medio de la búsqueda de estandarizar conductas, influyen las interacciones del mismo con el entorno social, instaurando formas de pensar y actuar. Estas influencias configuran una serie de representaciones mentales dentro del individuo que lo predisponen en sus procesos de aprendizaje.

En torno a la Danza Teatro.

Luego de hacer un rastreo histórico del término Danza-Teatro se ve que es utilizado para referirse a diferentes manifestaciones que no encuentran su lugar únicamente en la Danza o el Teatro, pero que, sin embargo, por su diversidad no permiten estandarizar las metodologías de trabajo empleadas y por lo tanto hacen que los procesos formativos dentro de este género respondan a búsquedas particulares y se encuentren en permanente reformulación.

En torno al programa curricular.

La identificación de los componentes específicos de un proceso metodológico de enseñanza, como lo son la *postura* sobre la cual se diseña, la *ruta* de trabajo que traza, las *estrategias* pedagógicas que utiliza, además de las *herramientas, técnicas y didácticas* que forman parte de él, facilitará el reconocimiento de los resultados obtenidos luego de que este es puesto en práctica.

En torno a la Presencia Viva.

La presencia viva del Actor Danzante si bien está alimentada, tanto por sus experiencias individuales – que están relacionadas con sus contextos particulares- como por su proceso disciplinar de formación, depende fundamentalmente del trabajo individual que este realice, donde conjugue un trabajo riguroso con la escucha permanente, dada por la apertura y activación de sus sentidos.

La presencia requiere de una actividad física constante, la cual permitirá que el Actor Danzante logre un estado de confianza con su cuerpo y las técnicas incorporadas en él, estableciendo la unidad cuerpo-mente, puesta a prueba a través de diferentes parámetros técnicos.

En torno a la Emergencia del Espíritu Latente.

La conclusión de este proyecto de investigación me arrojó al descubrimiento del *espíritu latente* del actor danzante en la escena. Este descubrimiento queda como tema a tratar en otra investigación a futuro, ya que este saber se encuentra sujeto a unos conocimientos ancestrales transmitidos por mi abuela, en los cuales se debe profundizar y analizar para generar nuevos conocimientos.

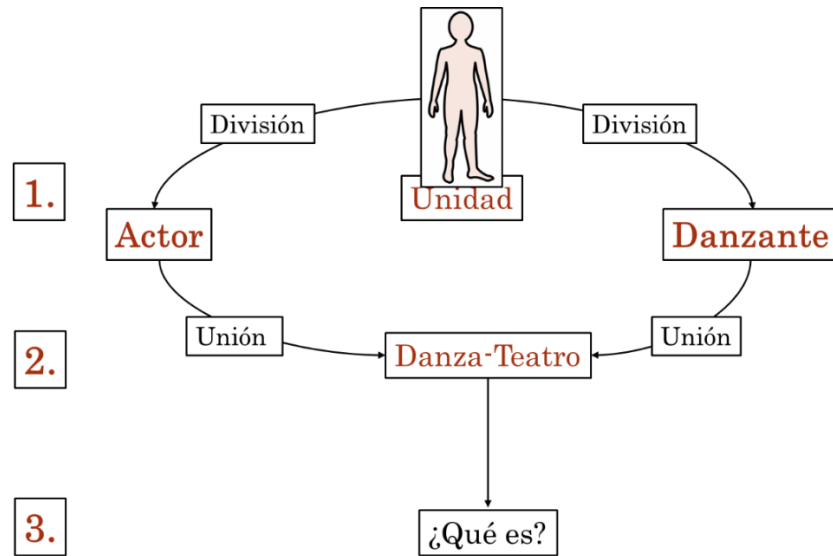
Bibliografía

- Cifuentes, Luz Elena, 2016. *“Autoimagen e Inteligencia Emocional (Estudio realizado con adolescentes entre 15 a 19 años de edad del Instituto Dr. Wuerner Ovalle, de la Cabecera Departamental de Quetzaltenango)”* Trabajo de grado. Licenciatura en Psicología Clínica. Universidad Rafael Landívar. Quetzaltenango.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. 2012. *El Arte Secreto Del Actor – Diccionario de Antropología Teatral*. Bizkaia. Editorial Artezblai S.L.
- Deshimaru, Taisen y Chauchard, Paul. 1994. *Zen y Cerebro*. Barcelona: Editorial Kairós, S.A.
- Molina, Dolores. 2015. *“La Presencia Escénica del individuo: Análisis Conceptual y Empírico de los Factores Determinantes”*. Tesis Doctoral. Departamento de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte. Universidad Católica de Murcia. Murcia.
- Godínez, Gloria. 2014. *“Cuerpo: Efectos escénicos y literarios Pina Bauch”* Tesis doctoral. Programa de literatura y teoría de la literatura. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria.

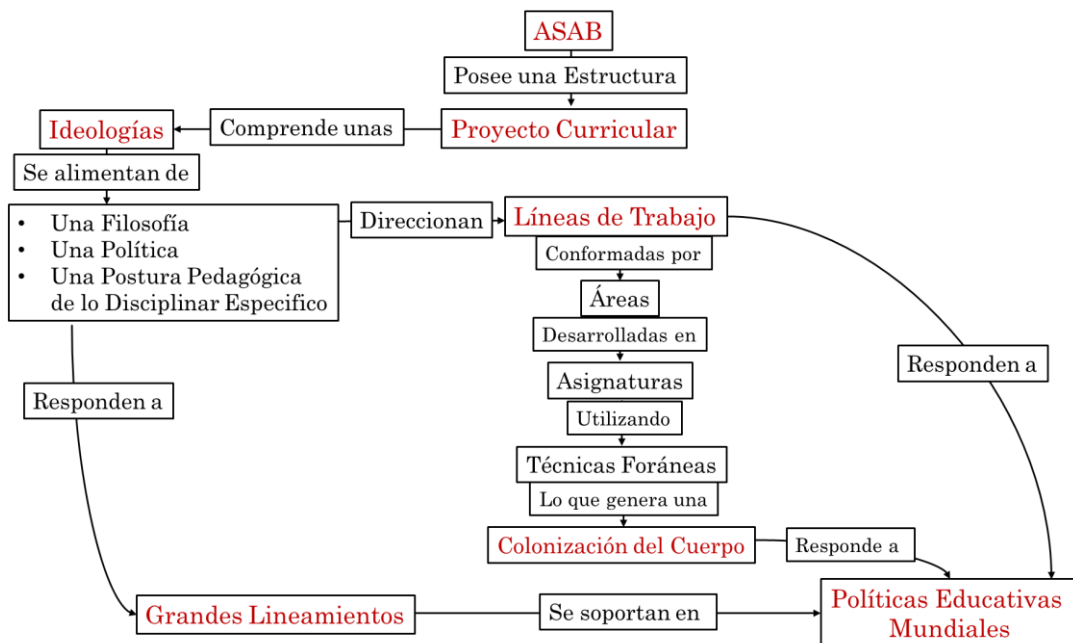
- Hinzmann, Jens y Merschmeier, Michael. *Teatrodanza hoy. Treinta años de historia de la danza alemana*. Kallmeyersche, Seelze/Hannover.
- Lábatte, Beatriz. 2006. Teatro-Danza Los pensamientos y las prácticas. *Cuadernos de Picadero. Volumen 10*.
- Lagos, Andrés *et al.* 2011. *Huellas y Tejidos*, Bogotá: La Imprenta Nacional.
- Lehmann, Hans. 1999. *Teatro Posdramático*. Guadalajara. Editorial Innova.
- Restrepo, Álvaro. 1994. Taller Nacional de Dirección Escénica. Memorias, Conferencia: Epistemología de la Danza-Teatro. Colcultura. Bogotá.
- Sánchez, Jennifer. 2015. “*Desarrollo del Autoconcepto en el Niño de Educación Primaria a través de un Plan de Acción Tutorial*”. Trabajo de grado. Facultad de Educación. Universidad de Valladolid. Valladolid.
- Valenzuela, Felipe. 2014. “*Mecanismos del drama al servicio de la creación en danza contemporánea. Diálogos con la Danzateatro*”. Trabajo de grado. Proyecto Curricular Artes Escénicas. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá.

Anexos

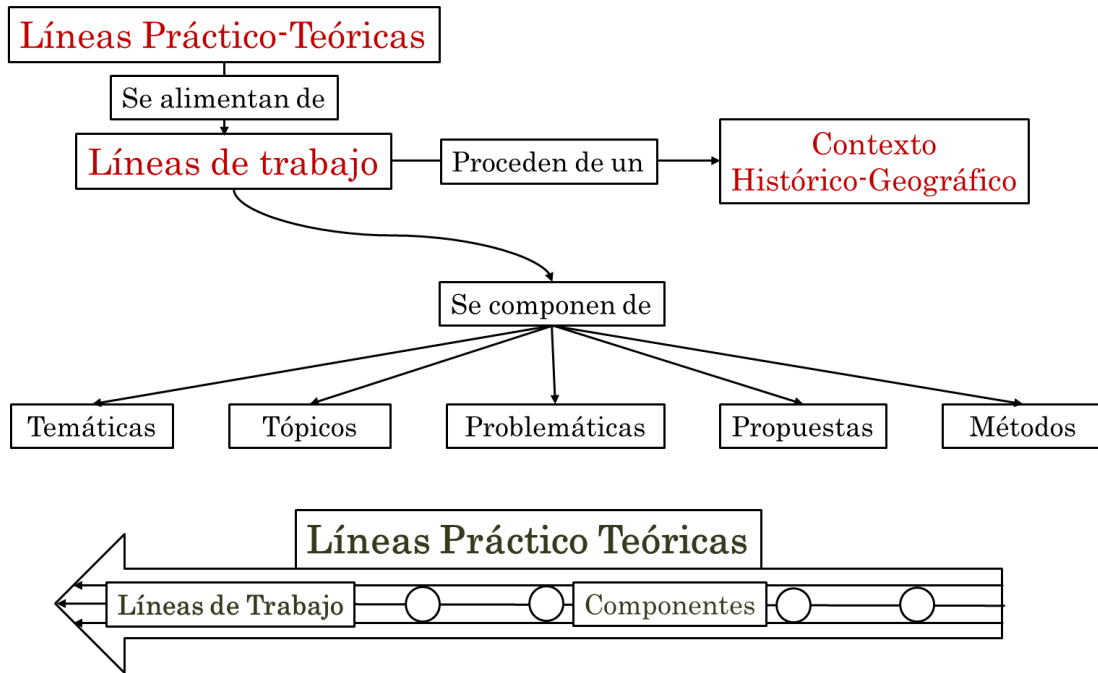
Anexo A: Mapa Preguntas Orientadoras



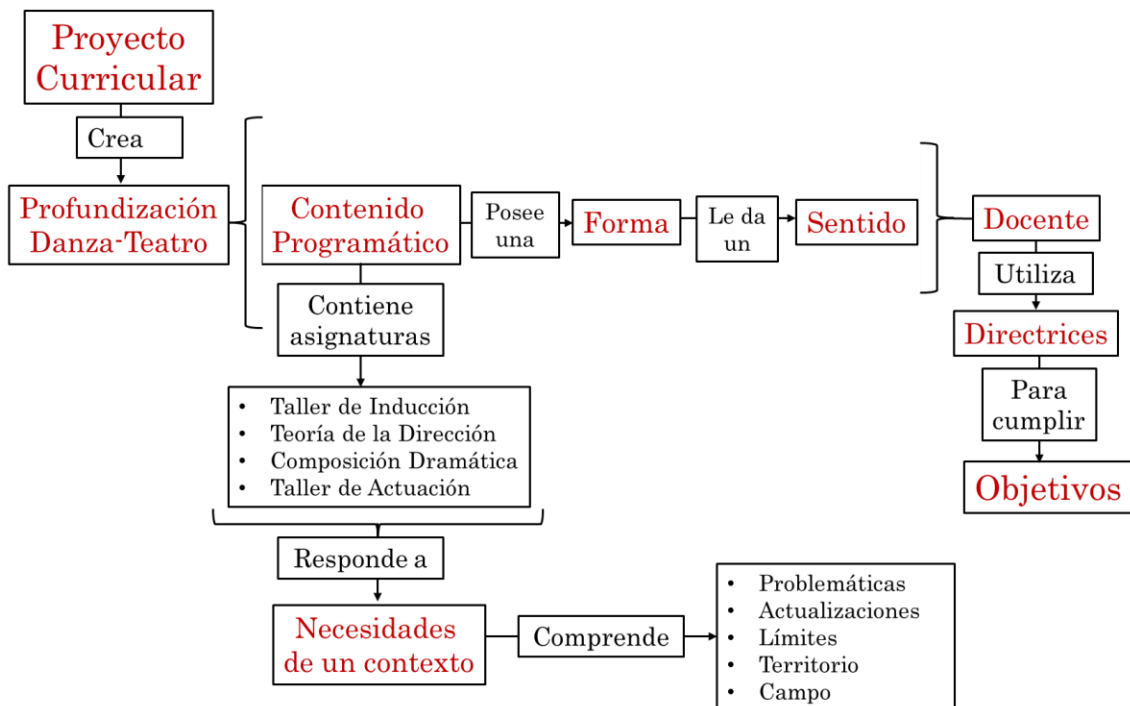
Anexo B: Mapa Proyecto Curricular



Anexo C: Mapa Líneas Práctico Teóricas



Anexo D: Mapa Ruta Metodológica



Anexo E: Problemática

