

**LA SUBJETIVIDAD DE LA INTERPRETACIÓN COMO EJE DE DIÁLOGO
ENTRE EL CUERPO Y EL MOVIMIENTO**

Autor: Luis Alejandro Mesa Rodríguez

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTE DANZARIO

TRABAJO DE GRADO

BOGOTÁ-COLOMBIA

2018

**LA SUBJETIVIDAD DE LA INTERPRETACIÓN COMO EJE DE DIÁLOGO
ENTRE EL CUERPO Y EL MOVIMIENTO**

Luis Alejandro Mesa Rodríguez

INFORME

Interpretación en las obras “Other Side”- “Un Decir” – “Columbario”

Trabajo de grado presentado para optar al título:

Maestro en Arte Danzario

DIRECTORA

DORYS HELENA ORJUELA PARRADO

Magister en Educación

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTE DANZARIO

TRABAJO DE GRADO

BOGOTÁ-COLOMBIA

2018

DEDICATORIA

Dedico esta auto-investigación a una de las personas más importantes en mi vida, que me ha enseñado de diferentes maneras cosas tan valiosas. Imaginar el cómo hubiese sido este acontecimiento es arduamente complejo, imaginar su reacción al verme como profesional, tan feliz, tan confrontado, finalmente tan yo. Esta dedicatoria es para una mujer que desde hace un tiempo no se encuentra con nosotros, la mujer que me dio la vida.

Recordarla en este momento es difícil, pero sé que desde donde está sé encuentra feliz y orgullosa de la persona que soy ahora.

“¿Qué es la despedida?... La despedida es una mano que es un pañuelo que es el corazón y la distancia. La despedida es una mano que es un pañuelo que es una mano en el corazón de la distancia”

(Preguntario- Jairo Aníbal Niño)

AGRADECIMIENTOS

El siguiente trabajo de tesis realizado en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas es un impulso en el que varias personas han hecho posible la realización de este documento, que más allá de ser un simple documento de tesis, es la puerta para la culminación de una de las etapas más importantes en mi vida, dado a que gracias a la ayuda directa o indirectamente de varias personas, he podido dejar en el papel, un poco de mí, y un poco de cada uno de los que colaboraron. En primera instancia a mi tutora de tesis, la maestra Dorys Orjuela por guiarme, apoyarme y brindarme herramientas que me fueron útiles para la realización de este documento, dado a que sin esto me hubiese sido muy difícil poder sentar cada una de las ideas que tenía para esta investigación.

A los coreógrafos Nelson Martínez, Marie Giquel, Juliana Atuesta y Jorge Bernal por brindarme parte de su conocimiento en la realización de cada una de las obras, así como la posibilidad de acceder a sus apuntes personales que fueron de gran ayuda para la realización óptima de mi investigación, así mismo a cada uno de los bailarines entrevistados (Natalia Gómez, Selene Cuca, Esteban Córdoba) por brindarme parte de sus reflexiones como bailarines, los cuales me ampliaron diferentes aspectos de la danza, y de la vida como bailarín.

A José Luis Beltrán, agradezco inmensamente la colaboración en la edición del video, el cual es de gran ayuda para la culminación de este proceso. Gracias por la paciencia.

Agradezco inmensamente a mi familia y en especial a mi hermano Haner Mesa, por estar presente, por reír, llorar y dejarse tocar por cada movimiento y gesto que he realizado en diferentes funciones, por ser un amigo y un cómplice en la danza, por apoyarme en cada una de las dificultades que he tenido a lo largo de mi carrera, por ser un fiel consejero, y por brindarme las ganas de seguir estudiando, de ser un buen profesional, pero sobre todo de ser un muy buen ser humano.

Mis fiel amiga y compañeros de la danza, Geraldine Munevar, por tantas risas y lloradas a lo largo de la carrera, por cogerme de la mano cuando menos creí en mí, por cada vez que supo cómo y cuándo frenar ideas tontas que obstaculizaban mi camino como bailarín, por todos los consejos, por todas las charlas con tinto las cuales nos hacían reflexionar constantemente sobre la danza, la vida, la familia, el trabajo, nosotros.

Sé que quedan varias personas sin mencionar, sin embargo a cada una de ellas agradezco la colaboración de esto tan lindo y tan único que es la danza, la vida y la felicidad, compañeros de estudio, Anyelo Clavijo por creer en la danza y en SOMA, a Nicole Laverde, Rebeca De la Hoz, Juan Cruz, Natalia Rodríguez, Catalina Ricardo, por creer desde un principio en este proyecto que me ha hecho madurar de la manera más linda y única en la que una persona puede hacerlo, acompañado de personas con un alma libre y con ganas de hacer.

RESUMEN

El trabajo denominado ***“LA SUBJETIVIDAD DE LA INTERPRETACIÓN COMO EJE DE DIÁLOGO ENTRE EL CUERPO Y EL MOVIMIENTO”***, es una investigación que nace a partir del análisis y evaluación de mi progreso como bailarín de danza contemporánea en tres obras (Other Side, Un Decir, Columbario) y cómo la *interpretación* y la *técnica* han jugado un papel importante en estas, para generar un cambio a nivel corporal. Es también la excusa para poder brindar mi experiencia como bailarín y dar insumos o generar los primeros esbozos de una posible metodología que permita a los bailarines, tener unas cuantas herramientas para la construcción de diferentes roles en escena.

ABSTRACT

This paper titled "THE SUBJECTIVITY OF THE INTERPRETATION AS AN AXIS OF DIALOGUE BETWEEN THE BODY AND THE MOVEMENT", is a research that is born from the analysis and evaluation of my progress as a dancer of contemporary dance in three choreographies (Other Side, Un Decir, Columbario) and how interpretation and technique have played an important role in these jobs, to generate a change in my body level. It is also the excuse to offer my experience as a dancer, and give inputs or generate the first steps of a possible methodology that allows dancers to have a few tools for the construction of different roles on stage.

TABLA DE CONTENIDOS

Contenido

LA SUBJETIVIDAD DE LA INTERPRETACIÓN COMO EJE DE DIÁLOGO ENTRE EL CUERPO Y EL MOVIMIENTO	1
DEDICATORIA	3
AGRADECIMIENTOS	4
RESUMEN	6
ABSTRACT	7
TABLA DE CONTENIDOS	8
TABLA DE ILUSTRACIONES	9
TABLAS	11
OBJETIVOS DE LA PROPUESTA	12
DISEÑO METODOLÓGICO	13
DESCRIPCIÓN DE RESULTADOS	18
ANÁLISIS DE DATOS	75
EVALUACIÓN DE OBJETIVOS	98
CONCLUSIONES	101
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y WEBGRAFIAS	104

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"	27
Ilustración 2 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"	27
Ilustración 3 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"	28
Ilustración 4 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"	29
Ilustración 5 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"	29
Ilustración 6 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"	30
Ilustración 7 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"	30
Ilustración 8 Beltrán, J (2016) UN DECIR	32
Ilustración 9 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR	33
Ilustración 10 Beltrán, J (2016) UN DECIR	33
Ilustración 11 Beltrán, J (2016) UN DECIR	34
Ilustración 12 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR	34
Ilustración 13 Beltrán, J (2016) UN DECIR	35
Ilustración 14 Beltrán, J (2016) UN DECIR	36
Ilustración 15 Beltrán, J (2016) UN DECIR	36
Ilustración 16 Beltrán, J (2016) UN DECIR	37
Ilustración 17 Beltrán, J (2016) UN DECIR	37
Ilustración 18 Beltrán, J (2016) UN DECIR	38
Ilustración 19 Beltrán, J (2016) UN DECIR	39
Ilustración 20 Beltrán, J (2016) UN DECIR	39
Ilustración 21 Beltrán, J (2016) UN DECIR	40
Ilustración 22 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR	40
Ilustración 23 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR	41
Ilustración 24 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR	41
Ilustración 25 Beltrán, J (2016) UN DECIR	42
Ilustración 26 Beltrán, J (2016) UN DECIR	43
Ilustración 27 Beltrán, J (2016) UN DECIR	43
Ilustración 28 Beltrán, J (2016) UN DECIR	44
Ilustración 29 Beltrán, J (2016) UN DECIR	44
Ilustración 30 Beltrán, J (2016) UN DECIR	45
Ilustración 31 Beltrán, J (2016) UN DECIR	46
Ilustración 32 Beltrán, J (2016) UN DECIR	46
Ilustración 33 Beltrán, J (2016) UN DECIR	47
Ilustración 34 Beltrán, J (2016) UN DECIR	47
Ilustración 35 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR	47
Ilustración 36 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR	48
Ilustración 37 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR	48
Ilustración 38 Beltrán, J (2016) UN DECIR	49
Ilustración 39 Beltrán, J (2016) UN DECIR	49
Ilustración 40 Beltrán, J (2016) UN DECIR	49
Ilustración 41 Beltrán, J (2016) UN DECIR	50

Ilustración 42 Beltrán, J (2016) UN DECIR	50
Ilustración 43 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	55
Ilustración 44 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	56
Ilustración 45 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	56
Ilustración 46 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	57
Ilustración 47 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	58
Ilustración 48 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	58
Ilustración 49 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	59
Ilustración 50 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	59
Ilustración 51 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	60
Ilustración 52 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	60
Ilustración 53 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	61
Ilustración 54 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	61
Ilustración 55 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	62
Ilustración 56 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	63
Ilustración 57 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	63
Ilustración 58 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	64
Ilustración 59 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	64
Ilustración 60 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	64
Ilustración 61 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	65
Ilustración 62 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	65
Ilustración 63 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	66
Ilustración 64 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	66
Ilustración 65 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	67
Ilustración 66 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	67
Ilustración 67 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	68
Ilustración 68 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	68
Ilustración 69 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	68
Ilustración 70 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	69
Ilustración 71 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	69
Ilustración 72 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	70
Ilustración 73 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	70
Ilustración 74 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	70
Ilustración 75 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	71
Ilustración 76 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	72
Ilustración 77 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	72
Ilustración 78 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	73
Ilustración 79 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	73
Ilustración 80 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	74
Ilustración 81 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO	74

TABLAS

Tabla 1 TABLA BASE	77
Tabla 2 TABLA COMPONENTES TÉCNICOS	77
Tabla 3 TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS	78
Tabla 4 TABLA CONSTRUCCIÓN DE ROLES	79
Tabla 5 TABLA BASE OTHER SIDE	83
Tabla 6 TABLA COMPONENTES TÉCNICOS OTHER SIDE	84
Tabla 7 TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS OTHER SIDE	84
Tabla 8 TABLA CONSTRUCCIÓN ROLES OTHER SIDE	85
Tabla 9 TABLA BASE UN DECIR	89
Tabla 10 TABLA COMPONENTES TÉCNICOS UN DECIR	90
Tabla 11 TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS UN DECIR	91
Tabla 12 TABLA CONSTRUCCIÓN ROLES UN DECIR	92
Tabla 13 TABLA BASE COLUMBARIO	95
Tabla 14 TABLA COMPONENTES TÉCNICOS COLUMBARIO	96
Tabla 15 TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS COLUMBARIO	97
Tabla 16 TABLA CONSTRUCCIÓN ROLES COLUMBARIO	98

OBJETIVOS DE LA PROPUESTA

1. Analizar las metodologías de interpretación en las siguientes tres obras:
(Other Side (laboratorio coreográfico), Un Decir, Columbario).
2. Analizar la evolución técnica e interpretativa.
3. Establecer algunas de las herramientas interpretativas utilizadas en mi interpretación, que ayuden al desarrollo de roles en escena.

DISEÑO METODOLÓGICO

El proyecto de investigación que pretendo llevar con el siguiente documento, da cuenta de una serie de reflexiones y análisis, que le permitan al lector, entender, en una primera instancia, qué es la **interpretación** y **técnica** más específicamente en danza contemporánea, así mismo, darle a conocer algunos de los referentes respecto a la noción de los procesos metodológicos de creación de roles interpretativos, esto con el fin de llevar en la segunda etapa de lectura del documento, a exponer la interpretación, la técnica y la metodología de creación de roles, a partir de los cambios corporales que he adquirido a lo largo de 3 años como bailarín de danza contemporánea, ligándolo paralelamente con tres obras (Other Side “Laboratorio Coreográfico”¹- Un Decir²- Columbario³) las cuales son el pilar de esta investigación, que se lleva a cabo bajo una pregunta inicial: *¿ Qué motivaciones, ayudan a que el bailarín de danza contemporánea structure diferentes roles interpretativos?*

Para este fin, me gustaría empezar señalando que la investigación parte de un proceso autoetnográfico que realicé, entendiendo así que la autoetnografía es: “... un género de escritura e investigación autobiográfico que [...] conecta lo personal con lo

¹ **LABORATORIO COREOGRÁFICO “OTHER SIDE”:** Obra dirigida por los coreógrafos y bailarines Nelson Martínez y Marie Giquel, directores de lo que denominaron “Laboratorio Coreográfico” de la Other Side Company, presentada en el Teatro la Factoría L’Explose el 1 de agosto del año 2016.

² **UN DECIR:** Obra de montaje de grado para el programa de Arte Danzario de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, durante la segunda mitad del año 2016. Puesta en escena dirigida por la coreógrafa invitada Juliana Atuesta, maestra e investigadora en danza. La obra fue estrenada el 2-3-4 de noviembre del año 2016 en el Teatro la Factoría L’Explose, bajo el marco del IX Festival Danza en la Ciudad, llevado a cabo en la ciudad de Bogotá.

³ **COLUMBARIO:** Puesta en escena de la última creación de la Compañía Residente del Teatro Jorge Eliécer Gaitán, la cual fue dirigida por el maestro Jorge Bernal, y estrenada el 24-25-26 de agosto en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán.

cultural (Blanco, 2012, pág. 56), y de esta manera llevar la indagación bajo tres etapas importantes, la primera de ellas la recolección de datos, en donde adjunto y cito varios de los documentos entregados por los coreógrafos (Nelson Martínez⁴-Marie Giquel⁵, Juliana Atuesta⁶ y Jorge Bernal⁷) en donde se exponen pilares importantes que se llevaron a cabo

⁴ **NELSON MARTÍNEZ:** Es co-fundador y director del **Colectivo Carretel (Colombia)**, de **Other Side Company (Francia - Colombia)** y del encuentro/entrenamiento **Trópico Intenso**. Colaboró con compañías nacionales e internacionales como: **Cortocinesis**, **La Bestia**, los colectivos mexicanos **La Rodán** y **EnNingúnLugar**, la compañía canadiense **Je suis Julio**, entre otros. Ha trabajado como asistente en los talleres de Iñaki Azpillaga, Última Vez – Wim Vandekeybus dentro del festival **ImpulsTanz** (Viena, Austria). Desde 2014, ha estado desarrollando su trabajo pedagógico « Asperum » y « Hasta que la muerte nos separe » métodos de movimiento que mezclan entrenamiento deportivo, estilos de danza y trabajo en pareja enfocado en la construcción colectiva. Ha impartido esos talleres en varios festivales, compañías, escuelas en Colombia, Brasil, Ecuador, México y Francia.

⁵ **MARIE GIQUEL:** Artista y creadora escénica francesa. Es diplomada en Historia Opción Geografía por la Universidad Católica de París, ha estudiado su último año de licenciatura en la Universidad Complutense de Madrid en España. Inicia sus primeros pasos de baile en danza contemporánea y hip-hop. Desde entonces, no ha parado su proceso de formación con diferentes coreógrafos y compañías viajando por Nueva York, Montreal y Europa. Su lenguaje se ve enriquecido por tomar talleres con los bailarines de Hofesh Shechter Company y clases de técnica Gaga entre otros. En 2015, inicia su trabajo con el Colectivo Carretel (Colombia) con el cual ha actuado en espectáculos en Colombia, México, Brasil y Francia. Creó con Nelson Martínez Other Side Company. Actualmente se mueve principalmente entre Europa y América Latina como bailarina, profesora y gestora de proyectos dancísticos colaborando con varios artistas y colectivos. Como docente ha impartido talleres de danza a niños, adolescentes y adultos en distintas escuelas para amateurs y profesionales.

⁶ **JULIANA ATUESTA:** Egresada de ArtEZ Academy of the arts (Holanda), de la Universidad de los Andes (Colombia) y de la Escuela Nacional de Ballet de Cuba. Es fundadora del proyecto social Danza Contexto. Fue asesora pedagógica del área de danza del Programa Crea – IDARTES y de la Alianza Educativa. Ha trabajado como docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (FAASAB), Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad Javeriana, ArtEZ Hoogeschool voor de kunsten, Fundación Danza Común, Adra Danza y Academia de Artes Guerrero. Ha sido invitada como tallerista a la Red de Artes Vivas, Compañía Residente del Teatro Jorge Eliécer Gaitán, gerencia de danza IDARTES y Compañía de danza L'explose. Hace parte de los grupos de investigación en danza “Huellas y Tejidos” y “Danza Contexto”, así como del colectivo de creación interdisciplinar “La Perforadora”. Ha trabajado como directora artística del Festival Universitario de Danza Contemporánea FUDC y como co-directora y coreógrafa con grupos de teatro experimental como Zweite Liga (Austria) y TAD (Alemania). Su producción coreográfica ha sido presentada en Colombia, Alemania, Austria, Venezuela y Holanda. Ha sido ganadora de las becas de creación e investigación: *Cuerpo y memoria* del Ministerio de Cultura 2011, *creación en danza* IDARTES 2012 y *creación en danza* del Ministerio de Cultura 2014. En el 2014 fue ganadora del premio de investigación en danza IDARTES con el grupo de investigación Danza Contexto y en el 2015 fue ganadora de la beca Red Galería Santa Fe.

⁷ **JORGE BERNAL:** Bailarín y coreógrafo de danza contemporánea nacido en Bogotá, Colombia. Es cofundador y director artístico de la compañía Maldita Danza donde ha indagado en el arte sonoro, la danza, las artes plásticas y el teatro desde el 2011. Su trabajo se ha desarrollado a través de proyectos creativos y

dentro de los tres montajes escénicos, así mismo, dentro de la aplicación del instrumento que realicé en la segunda etapa metodológica, llevé a cabo una entrevista a cada uno de los coreógrafos y compañeros con los que tuve la oportunidad de bailar dichas obras, que me permitieron ampliar las nociones de *interpretación, técnica y metodología de creación de roles* para comparar las diversas respuestas de los entrevistados y con esto guiar a la última parte de la metodología, la cual se elaboré bajo una triangulación, que se entiende como lo señala Morse: “... el uso de al menos dos métodos, usualmente cualitativo y cuantitativo para direccionar el problema de investigación” (citado por (Arias Valencia, 1999, pág. 3)., en donde traspasando la información, se condensó una serie de herramientas, bajo lo que se podría explorar diferentes roles interpretativos para múltiples obras de danza, lo cual ayudará al intérprete a tener diferentes herramientas de las cuales se pueda apoyar para una interpretación versátil del mismo, dentro de la danza contemporánea.

pedagógicos, en búsqueda de una exploración y expresión del movimiento desde el lenguaje escénico. Su trabajo en la escena ha sido el soporte conceptual y estético de sus indagaciones relacionales de espacio, sonido, cuerpo e imagen. Ha realizado cuatro piezas escénicas junto a la Compañía Maldita Danza, con las cuales ha obteniendo recursos para la creación y circulación de su producción artística por parte del gobierno distrital y nacional en Colombia. “Súper Tejido Limbo”, pieza coreográfica estrenada en el año 2011, ha sido ganadora de dos premios en Colombia y un premio internacional: Primer puesto concurso Distrital de Danza Contemporánea de Bogotá en el año 2013 otorgado por el Instituto Distrital de las Artes; beca de circulación internacional otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia en el año 2014. Premio “VJETAR” recibido en el 21 PUF Festival Pula, Croacia 2015. Con esta pieza se han realizado cuatro giras artísticas internacionales en Brasil, Ecuador, Argentina, Chile, México, Croacia y Turquía. “Pantalla Carne”, estrenada en el año 2012, obtuvo beca de circulación internacional Secretaria de Recreación Cultura y Deporte 2016 con la que desarrollo la gira artística “Gamina” por siete ciudades de Europa: Madrid, Gent, Bruselas, Colonia, Wuppertal, Boon y Amsterdam. Fue el ganador de la invitación pública para el coreógrafo de la Compañía Municipal de Teatro Jorge Eliécer Gaitán en 2017 con su proyecto de creación escénica COLUMBARIO. En la actualidad es docente de la Academia de Artes Guerrero en donde dirige el montaje de grado del programa de Danza Contemporánea.

La metodología total de la investigación autoetnográfica, está contenida a partir de dos métodos de investigación, los cuales se podrían asimilar al método inductivo, el cual está generalmente asociado con la investigación cualitativa, y el método deductivo, que se asocia con la investigación cuantitativa (Fernández & Pértegas Díaz, 2002), teniendo en cuenta que para entender tanto el método inductivo como el deductivo, hay que aclarar qué es la investigación cualitativa y cuantitativa, en donde como señala (Fernández & Pértegas Díaz, 2002): “La investigación cuantitativa es aquella en la que se recogen y analizan los datos cuantitativos sobre variables. La investigación cualitativa evita la cuantificación” (pág. 1), y de igual forma se podría plantear, desde otra perspectiva, que la investigación cuantitativa se dedica a recoger, procesar y analizar datos cuantitativos o numéricos con variables predeterminadas, trayendo consigo determinadas asociaciones entre las variables determinadas, lo que llevaría a una objetividad de los resultados (Sarduy Dominguez, 2007, pág. 5), para proceder con lo que se podría entender de otro talante como investigación cualitativa, que sería la forma del reconocimiento de múltiples realidades, lo cual posibilita variadas interpretaciones de dicha realidad y de los datos obtenidos, generando así, una comprensión más amplia, mediante un análisis exhaustivo de los datos que se recopilan en la investigación (Sarduy Dominguez, 2007, pág. 6).

Lo anterior, para explicar que lo que pretendo con la investigación, no es separar los dos métodos de indagación, dado que desligar ambas partes, me generaría confrontaciones correspondientes a los objetivos de la propuesta mencionados con antelación, considerando así como lo establece (Cerdá, 1994) :“En la actualidad se habla de una Investigación Integradora o Investigación Total, como propuesta alternativa a nivel metodológico para

resolver los conflictos existentes entre ambos paradigmas: el cuantitativo y el cualitativo” (pág. 102).

Fundamentándose esta propuesta en la consistencia y congruencia, la unidad dialéctica y el principio de triangulación y de convergencia, el cual habla de la unidad en la variedad, como idea básica que orienta y define esta concepción [...] *Todo ello supone que el investigador asuma una posición crítica de control, para que en esta búsqueda de la unidad no se privilegie a priori ninguna información, dato, idea o hipótesis. Siendo, necesario que el investigador tenga flexibilidad mental y experiencia para construir su propia opción, metodología [...] en relación con su objeto de estudio y amplio dominio de las técnicas y métodos cuantitativos y cualitativos (citado por (De Pelekais, 2000, pág. 350).*

DESCRIPCIÓN DE RESULTADOS

Partiendo de lo que se entiende cómo interpretar: “... establecer o determinar el significado de algo” (García Amado, 2005, pág. 32), o de igual forma como lo señala (Arellano & L Osuna, 1995), se considera un proceso cognitivo en donde se trae a colación, aquello que se conoce por sus experiencias previas, y junto con éstas, activa estrategias cognitivas, que le permitan construir significados de ese algo observado (citado por (Paz Aguilera, Fernández Barban, Dágmari, Montero Cabrera, Liana, & Comas Segura, Gustado de Jesús, 2011, pág. 1), me gustaría subrayar la importancia de esta definición dentro de la propuesta investigativa.

Para empezar, es importante entender que ahondar en la definición de interpretación es un campo el cual nos da una base sólida sobre la que puedo equilibrar el concepto de interpretación en danza, que siendo esto el punto de partida de lo que se desprende con uno de los objetivos de la investigación, el cual va conexo a la técnica y a la interpretación, arrojará a lo largo de la investigación, una serie de insumos para entender qué es la interpretación y cómo su rol dentro de la escena, juega un papel importante para el equilibrio del bailarín; dicho equilibrio, no se entiende solo desde el lugar de interpretación que por sí sola se podría entender como lo menciona, sino además desde el lugar de la técnica, que se podría entender por si sola como: “ Hacer uso de una cosa o poner en práctica los procedimientos adecuados para conseguir un fin” (Silva Camarera, 2000, pág. 1), teniendo en cuenta de igual forma, la definición que da (Ortega): “La técnica es el intento del hombre por superar su dependencia del mundo exterior” (citado por (Niell, 1992, pág. 158), y así, con estas dos definiciones de lo que es técnica e interpretación,

poder ceñir una brecha entre técnica e interpretación en danza contemporánea, para así, ser capaz de entrar en el mismo lenguaje y entendimiento de las herramientas de creación de roles para diferentes obras.

Por lo expuesto hasta el momento, considero trascendental empezar a señalar algunos de los aspectos importantes, en torno a la interpretación, y a la técnica, que más allá de una pretensión de empezar a enmarcar lo que se podría concebir con estas dos nociones, nos dan una idea un poco más amplia sobre algunos de los insumos teóricos relevantes de cada una de las obras en las que tuve una participación activa, dichos insumos compendian apuntes de bitácoras y entrevistas a algunos de los bailarines y los coreógrafos de las obras *Other Side*, *Un Decir* y *Columbario*.

A este propósito, y antes de abordar lo relevante de las acotaciones de cada producto escénico, me complacería mencionar ¿Qué es interpretación en danza?, para esto, menciono lo que dice Catherine Allard, aclarando que la interpretación es saber conectar y unir la mente con el cuerpo de manera que el bailarín sea más expresivo gracias al pensamiento que impulsa la emoción, permitiendo así, que el bailarín sea más que un cuerpo técnico, sea entonces, un cuerpo capaz de transmitir un mensaje (consciente o inconscientemente), consiguiendo una reacción y una emoción en el espectador (citada por (Fabrega, pág. 316), y de igual forma dentro del mismo texto, lo que señala Ramon Oller: “Es el grado último de la danza, es comunicar. Para mí, interpretar es comunicar” (citado por (Fabrega, pág. 317), dando a entender con esto, que la interpretación en danza, se podría abordar desde la noción

del sentimiento y la emoción que un bailarín transmite con cada movimiento, llegando así a conmover y traspasar una fina línea entre lo que el espectador ve y lo que siente con cada ejecución. Dicha ejecución, está llena de algunos aspectos importantes que ayudan al bailarín dentro de su ejecución e interpretación, algunas de estas nociones, las podría mencionar respecto a la experiencia propia; por ejemplo, la música, involucrada en uno de los ejes primordiales, los cuales mueven en muchas ocasiones al bailarín, llevándolo así, a diferentes estados anímicos, permitiendo con esto, una herramienta de búsqueda para una interpretación necesaria; otro de estos aspectos, es claramente la interacción directa con la mirada que se genera hacia el espectador, en donde el bailarín no solo se mueve por el conocimiento previo que tiene de la obra, sino que además, entabla un diálogo directo con el público, dando como resultado una conversación íntima y fina, que solo se preserva en la memoria y en el cuerpo, dejando así una huella, tanto en el artista, como en su cómplice (espectador), considerando pues que: “La danza tiene el poder de la transformación, y no sólo la del propio bailarín, sino que éste puede llevar hacia quienes lo observan un mensaje que sea transformador” (Entrevista realizada a Miguel Ángel Elias⁸ (Zannier, 2018).

Ahora bien, adicionalmente a esto que se empieza a entender por lo que es interpretación, se liga directamente, el principio de lo que es la técnica, aludiendo con esto a una de las definiciones dada por la directora del montaje de grado “Un Decir” (Atuesta, Entrevista coreógrafos- "Un Decir", 2018), en donde como señala ella, la técnica se podría deducir como un soporte para el bailarín, es una especie de puente entre la interpretación y la ejecución, entre el deseo de manifestar algo y la posibilidad de hacerlo. Es también un

⁸ **MIGUEL ÁNGLE ELIAS:** Bailarín, coreógrafo y docente de Buenos Aires- Argentina, Fue docente del Teatro Colón y del Teatro San Martín.

lenguaje: Técnica Moderna, Clásica, Contemporánea, etc., que lleva a un medio más que a un fin, un medio hacia la expresión artística, que va más allá de la interpretación; siendo este el punto de partida, para lo que se puede comenzar a entender y reflexionar en torno a la técnica en danza contemporánea y nos sitúa en una etapa de exploración de lo que se define como técnica dentro de esta forma de danza y de cuerpo en el campo de la danza, más específicamente en la rama de interés de la investigación, danza contemporánea.

Ya en este punto, es importante señalar que dentro de las entrevistas realizadas tanto a los coreógrafos, como a algunos de los bailarines con los que compartí escenario, en estas tres puestas en escena, me gustaría mencionar el entendimiento que cada uno da por técnica. Por ejemplo (Gómez Camacho, 2018)⁹, intérprete de la obra “Other Side”,

⁹ **NATALIA CAMACHO GOMEZ:** Maestra en Arte Danzario egresada del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Con aproximadamente 7 años de experiencia en danza, posee conocimientos en danza tradicional, improvisación-contacto y danza contemporánea. Se ha desempeñado como bailarina intérprete y creadora con las compañías Sas Bequia Danza a cargo de Nicolás Silva y la Corporación AAINJAA bajo la dirección de Homero Cortés; en el montaje de grado de Arte Danzario “Témpora” con el maestro Carlos Jaramillo Vega y los procesos de montaje y reposición de las obras “I en el baño” y “Sin H” del Colectivo DE USEME direccionado por Luisa Camacho. Actualmente, es partícipe de los procesos de entrenamiento, investigación y creación del Colectivo Carretel y Departamento Coreográfico. Ha tenido la oportunidad de estar en festivales como Danza en la ciudad versiones VIII, IX Y X, 2da Bienal Internacional de danza de Cali, Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en sus versiones XIV Y XV, XXXVII Festival Internacional de Teatro de Manizales, 25 Festival Nacional de la Tambora, San Martín de loba, Bolívar entre otros en la escena nacional; internacionalmente ha participado en Festival Internacional de Arte Popular FIACPO Chiclayo, Perú 2015, Festival Internacional Dansencore. Trois Rivières, Québec, Canadá, Festival Internacional de Teatro de Calle. Arkhangelsk, Rusia, Festival Latinoamericano Danca a Deriva, Sao Paulo 2015 entre otros. Ha ganado y participado en estímulos como residencias artísticas con el Colectivo Carretel en la Casona de la Danza IDARTES, 2016; Cortos Coreográficos “Same side” en la versión IX Festival Danza en la ciudad 2016, residencia en La Factoria L’Explose “Historias cortas de memorias perdidas” 2015 y con Departamento Coreográfico en la Temporada Jóvenes coreógrafos I de Artestudio “Tránsito 3-50” 2016 y Cortos coreográficos con “El pico de la buiterra” en la versión X del Festival Danza en la ciudad 2017, entre otros.

especifica que técnica es el manejo consciente de algunos recursos, como el posicionarse en un escenario, teniendo en cuenta y haciendo énfasis en la consciencia de todos los recursos puestos a su disposición, como el movimiento, el sonido, etc., lo cual dispone al bailarín, relacionando directamente lo anterior, con el momento de la ejecución. De igual forma, (Cuca Rada, 2018)¹⁰, bailarina de la obra “Un Decir” define técnica como una herramienta que permite la capacidad de comprender y dominar el movimiento sobre nuestro cuerpo, es disciplina, constancia, cuidado e interés. Siguiendo con estas definiciones, el coreógrafo (Bernal Aguilera, 2018) director de la obra “Columbario”, señala que para él, técnica es: “Una serie de códigos, convenciones y directrices que buscan la activación de ciertas habilidades necesarias para un tipo de expresión en particular”, permitiendo así al lector, dar una noción amplia sobre lo que se podría empezar a dialogar respecto a la técnica en danza, construyendo con estas definiciones un acercamiento propio a este término, precisando que técnica serían todos aquellos lenguajes corporales, verbales, lingüísticos, etc., que se entrenan constantemente permitiéndole al bailarín, beneficiarse de diversas herramientas escénicas que le posibiliten un dialogo óptimo entre lo aprendido y lo sucedido en el momento de la escena, proporcionando un debate entre el cuerpo, la música, el espectador, la interpretación y los diversos elementos escenográficos colocados en una puesta escénica.

¹⁰ **SELENE CUCA RADA:** Egresada del proyecto curricular Arte Danzario 2017, profundizó en danza contemporánea. Hizo parte de la compañía de Danza Contemporánea Sandrine Legendre participando en la pieza coreográfica Cupido 2017, participó como cuerpo de baile en la Ópera El último día de Francisco Pizarro'. Actualmente se encuentra profundizando en el Flamenco con la Maestra Silvana Reyes con la cual ha participado en el encuentro de escuelas de flamenco y danzas españolas organizada por Idartes; hace parte de Sándalo Compañía Flamenca de Bogotá 2018 dirigida por la maestra Silvana Reyes. Su búsqueda está en explorar con estos dos lenguajes de la danza.

Estas dos concepciones de técnica e interpretación en danza, empiezan a dialogar de una forma que arrojan para la investigación, un equilibrio respecto a las respuestas dadas con la pregunta ¿Qué hace que un bailarín sea buen intérprete? A lo que acudo a la respuesta de (Córdoba, 2018)¹¹, bailarín de la obra “Columbario” quien precisa que un buen intérprete es aquel que logra ser claro en lo que hace independientemente de tener condiciones corporales virtuosas o un nivel técnico alto, es aquel que logra transmitir y hacer que el espectador se sienta revestido con lo que ve, llegando así a crear un imaginario que se siente y disfruta, habitando el sentir del público. Así pues, también reconocer que ambas partes (técnica e interpretación), ayudan a bailar con “garra” como menciona (Gómez Camacho, 2018) es poder salir a escena y “bailar con hambre” de tal forma que se genera un ímpetu y templanza con cada ejecución, trascendiendo el hecho de un giro, de un salto, etc., y de igual forma generar un juego entre la técnica y la transmisión de un estado,

¹¹ **ESTEBAN CÓRDOBA:** Maestro en Artes Escénicas Opción Danza de la Universidad Distrital Francisco José De Caldas. A una temprana edad comienza su formación en danza con el maestro Rómulo Pinzón, ex bailarín del grupo de Delia Zapata Olivella, también con la compañía América Danza Dirigida por Sandra Pilar Guapacha. Perteneció a la compañía de danza Orkéseos, dirigida por Julián Albarracín. Integrante del colectivo Multitoma Danza, semilleros La Casa en el Aire y de danza tradicional de la Universidad Distrital, Ex bailarín del grupo Dance in Motion. También participó con el ballet Isadanza de la maestra Isabel Cecilia Rodríguez y con el grupo Anvar dirigido por Andrés Vargas. Actualmente, pertenece al grupo de improvisación teatral La Formula Impro, ha interpretado y trabajado para maestros como Martha Hincapié Charry, Wilson Pico, Sarah Storer, Edwin Vargas, Yovanny Martínez, Julián Albarracín, Juan Andrés Ríos, Juana Salgado, Ernesto Piccolo, Vivian Medina, Johan Velandia, Emilsen Rincón, Milton López Arrubla, Raúl Parra Gaitán, Yudy Morales, Jorge Bernal, Atala Bernal, Hervé Maigret, Alexander Gumbel, Javier Gutiérrez, Yenzer Pinilla. Director de las piezas El Corazón Delator, Tiempos de amor, Choco-adicto, Traslucido. Ex bailarín del Proyecto Compañía Residente del Jorge Eliecer Gaitán, interpretó las obras Dalia y Zazir, El Vuelo De Los Peces Dirigidas por Vivian Medina y la obra Natura Hominis, dirigida por la codirección de Vivian Medina y Sarah Storer. Columbario dirigida por Jorge Bernal, El Lugar Donde Viven Los Monstruos, dirigida por Atala Bernal, representante en el año cruzado Colombia-Francia 2017, con la obra Chévere dirigida por Hervé Maigret, y ganadores de dos reconocimientos en el festival PUF 2018 en Croacia con la obra Columbario.

permitiendo con esto el error y la corrección, aumentando la credibilidad de lo que hace con su cuerpo (Cuca Rada, 2018).

De lo anterior podría señalar, entonces, que a partir de estos dos principios se podría empezar a indagar en las herramientas de roles interpretativos para una obra, trayendo consigo una pregunta hecha por (Mesa Rodríguez, Bitácora Compañía Residente del Teatro Jorge Eliécer Gaitán , 2017) ¿Cómo se lleva el cuerpo al máximo? dando un vestigio más adelante, apuntando: “El estado de ejecución al que llega el cuerpo, después de estar cansado es impresionante debido a que se fluye y se crea un hilo conductor con la interpretación (Mesa Rodríguez, Bitácora Compañía Residente del Teatro Jorge Eliécer Gaitán , 2017) esto para empezar a reconocer que el sustentar y brindar herramientas para la interpretación, ya sea de uno o más roles dentro de una obra, me permite reflexionar sobre qué es lo que pasa a nivel técnico e interpretativo con cada participación activa en un escenario como bailarín.

Con todo y lo anterior, para dar conclusión a este paraje, es preponderante precisar ¿Qué es metodología? y se podría citar que es un concepto que hace referencia al método o métodos, en donde se adquieren modos de conocimiento y así entender que el método es considerado como el camino para obtener un fin de manera ordenada, entendiendo, explicando o transformando ese fin (Gordillo Forero, 2007, pág. 123) aunque también se podría señalar que la metodología constituye un conjunto de métodos y procedimientos que orientan los esfuerzos de alguna investigación hacia la solución más eficiente del problema a investigar (Jiménez Paneque, 1998, pág. 18).

Es oportuno ahora, hacer una breve descripción de cada una de las obras, así como de mi participación en cada una de ellas, esto, para contextualizar al lector, permitiéndole tener una noción más clara sobre las obras, dándole a conocer mediante las líneas escritas en este documento cada puesta en escena, de tal forma que se haga un boceto mental de cada una de las piezas coreográficas. Para empezar, tenemos presente y como primera obra de estudio, el Laboratorio Coreográfico “Other Side” liderado por los coreógrafos Nelson Martínez (Colombia) y Marie Giquel (Francia), el cual se desarrolló a lo largo de los meses de julio y agosto del año 2016, momento en el que fui invitado por ambos coreógrafos a ser parte de dicho laboratorio, teniendo en cuenta que antes de ser invitado, los coreógrafos llevaban tiempo explorando el movimiento para desarrollar un lenguaje que pudiera identificar a lo que se conoce hoy como Other Side Company; partiendo de esto, ellos hacen la invitación a 11 bailarines, entre los que me encuentro, para compartir el material explorado y colocarlo en escena, de tal manera que les permitiera hacer un análisis de lo desarrollado corporalmente por los intereses de ambos.

La obra se desarrolló a partir de búsquedas corporales desde intenciones tales como saltar, correr, desarticular el cuerpo, tonicidad en cada una de las partes del cuerpo, riesgo, acrobacia, etc., dichas exploraciones corporales fueron dirigidas por ambos coreógrafos, dándonos insumos sobre lo que querían ver en el cuerpo de cada uno de los bailarines, partiendo de las búsquedas de Marie, las cuales iban enfocadas al movimiento continuo y de un orden articular, donde las fibras blandas y líquidas del cuerpo eran importantes en el movimiento, y paralelamente, Nelson tenía un interés por un cuerpo atlético, ágil y fuerte

(Martínez & Giquel, 2016, pág. 3) Estas exploraciones se llevaron a cabo mediante duetos, tríos, composiciones grupales y “solos”¹² (Véase en ilustraciones 1, 2, 3) de manera que los lenguajes de ambos coreógrafos, estuvieran en diálogo y de igual forma el lenguaje corporal que cada bailarín poseía en ese momento.

Ilustración 1 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"



Ilustración 2 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"

¹² **SOLO:** Se entiende por solo o solista a la persona que se destaca teniendo cualidades y calidades de movimiento originales, con técnica precisa y limpia, y que adicionalmente tiene la capacidad de comunicar una idea específica, reconociendo que el solista tiene capacidad de interpretación profunda para la producción de sensaciones contundentes con su danza. (Munevar, 2018).



Ilustración 3 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"



Dentro de la dramaturgia, el interés interpretativo que querían los coreógrafos era una exploración individual de cada uno de los bailarines, lo cual nos permitía ahondar y desarrollar herramientas interpretativas que nos llevarán a generar un hilo conductor personal dentro de la obra, para así, lograr que el cuerpo y la intención personal estuviera

presente de principio a fin, generando un equilibrio entre estos dos aspectos, para un desarrollo óptimo del laboratorio.

Teniendo claro este punto de partida dramático, se armaron cada una de las escenas con intenciones corporales diferentes, por ejemplo, la primera escena, era simplemente pensar en un cuerpo relajado, dejándose llevar por la música, y teniendo como foco, hacer un desplazamiento claro dentro de la escena, ayudado por la comunicación corporal de cada uno de los bailarines (cuerpo de baile¹³) (*Véase en ilustraciones 4, 5, 6*), para luego partir a la distribución espacial de cada uno de los *solos*, concentrando a cada bailarín en su intención corporal con premisas de movimiento dadas por Nelson y Marie, un ejemplo de ello fue mi *solo*, el cual estaba enfocado al salto, específicamente debía saltar hasta que el cuerpo se sintiera agotado, teniendo como eje principal el desplazamiento por el espacio con cada salto (*Véase en ilustración 7*). Así se fue realizando cada una de las escenas, permitiendo que el cuerpo cambiara paulatinamente o súbitamente, dependiendo de la escena o de la intención corporal.

¹³**CUERPO DE BAILE:** Se conocería como un grupo de personas que complementan la comunicación a través de imágenes que en algunas ocasiones reafirman la interpretación del solista, desarrollado a partir de una serie de movimientos que generen una complicidad entre todas las partes para preservar tanto la escucha grupal como la energía comunal. (Munevar, 2018).

Ilustración 4 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"



Ilustración 5 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"



Ilustración 6 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"



Ilustración 7 Mesa, H. Pacheco, A (2016), Laboratorio Coreográfico "Other Side"



Dentro de este contexto, y sin perder el hilo conductor de las obras, me gustaría referenciar ahora, la obra “Un Decir” dirigida por la maestra y coreógrafa Juliana Atuesta, la cual fue creada durante el segundo semestre del año 2016, entre los meses de agosto y noviembre, destinando los días 2, 3, 4 y 5 de noviembre para su estreno, dentro del marco del IX Festival Danza en la Ciudad, en la ciudad de Bogotá. La obra, como parte del montaje de grado del Proyecto Curricular Arte Danzario, de la Facultad de Artes ASAB, perteneciente a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, tuvo la participación de 13 bailarines, dentro de quienes me encontraba y estuvo regida bajo la premisa del gesto entendiendo así que “Un Decir” se centra en el poder expresivo del gesto en el acto comunicativo. El gesto que emerge al responder una pregunta, al dar una explicación [...] De ahí el interés de habitar la tensión entre el cuerpo y el texto, de dejar que la palabra se fugue en el movimiento y que el lenguaje permanezca siempre en función de volverse cuerpo desde el encuentro de la insinuación, la intención del decir y el momento en el que se olvida lo que se iba a decir. (Atuesta, Un Decir (Programa de Mano), 2016).

Partiendo de lo anterior, es pertinente mencionar que la obra fue desarrollada mediante improvisaciones realizadas en ensayos, lo cual ayudó a la construcción de cada escena, y de esta forma se distribuyó la obra de la siguiente manera: La primera escena estuvo ensamblada con la noción de ladrarle a un punto específico, dándole énfasis al gesto que se hacía visible hacía dicho punto que detonaba una serie de intenciones con el cuerpo y el rostro (Véase en ilustración 8, 9), para luego llegar al clímax y desencadenar en la apertura total del espacio con los cuerpos esparcidos en él, y de allí, desarrollar fraseos de movimiento en duetos y cuartetos (Véase en ilustraciones 10, 11), 12), y así proceder a la

segunda escena que permitió el desarrollo de dos duetos, los cuales tenían distintas intenciones, el último de los duetos, tenía como premisa descubrir qué tenía uno de los bailarines en el bolsillo (Véase en ilustración 13). Esto para integrar al público en la escena y hacerlo partícipe, de tal forma que ambos bailarines, elegían a un espectador para analizar y poder implicarlo en la búsqueda de ese algo que ambos bailarines querían encontrar en el bolsillo.

Ilustración 8 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 9 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR



Ilustración 10 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 11 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 12 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR



Ilustración 13 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Continuando de esta forma con la escena en donde la solista Luisa Seguro, tenía la intención de “contar” un secreto que ella solo conocía (*Véase en ilustración 14*) pero al final dicho secreto nunca se sabe; lo interesante de esta escena es que al ser ella quien era la única en saber dicho secreto, nos dejaba a todos con la incertidumbre (espectadores, bailarines y coreógrafa) de querer saber qué era eso que nos quería contar, toda la escena la solista la hizo con los ojos cerrados y los compañeros que estaban en escena (tres más) guiaban su cuerpo en diferentes direcciones para poderla cargar y transportar por todo el espacio (*Véase en ilustración 15*). Es así, como se llega al desarrollo de la escena que se desarrolló con todos los participantes, exceptuándome, allí ellos se cosían partes del vestuario, para generar una tensión y producir un camino del cuerpo en vertical, al cuerpo horizontal y de espalda al público, de tal forma que se generaban una serie de movimientos; imitando tanto el movimiento como sonidos de “monstruos” (*Véase en ilustraciones 16, 17, 18*). Es importante aquí señalar que mi participación fue en la primera escena, dado que

a partir del desarrollo de la segunda escena (duetos) estuve esperando y preparándome para el desarrollo del primer *solo* que expuse durante la obra.

Ilustración 14 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 15 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 16 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 17 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 18 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Para dicho solo, desarrollé un rol interpretativo denominado “*diva*”¹⁴ dadas las características de su personalidad; este se desarrollaba en dos partes: la primera de ellas, precisamente se reflejaba la “*diva*”, dado que utilizaba a dos de sus compañeros como objetos dentro de la escena para resaltar su figura dentro de la obra, y así dejar en claro para los espectadores que ella era la que mandaba en ese momento (Véase en ilustraciones 19, 20, 21), y de esta figura tan marcada, empezaba a aparecer visos de la segunda parte del rol interpretativo, hasta el desarrollo total de un tipo de “*figura zoomorfa*”¹⁵ que interrumpía a la *diva* (Véase en ilustración 22,23,24), esto generaba un conflicto, dado que ambos personajes se encontraban en el mismo cuerpo, en este caso el mío, al punto en que se generaba un estallido de energía acabando con el *solo* y con ambos roles de manera súbita.

¹⁴ **DIVA:** Una diva es aquella que llena el escenario, subordina cualquier espacio en el que entra sometiendo así a todas las demás personalidades [...] su narcisismo y extravagancia, sus gestos excesivos son parte de tácticas diseñadas para lograr tanto soberanía sobre sí misma, como resaltar su singularidad (Bresnick Hecht, Vicens, Ignacio, & Hualde, pág. 5).

¹⁵ **FIGURA ZOOMORFA:** Son figuras con características animales las cuales pueden representar felinos, aves, etc. y así contener un peso en el cuerpo. (Camargo Márquez & Wisner Montaña, Gabriela, 2017, págs. 28, 68).

Ilustración 19 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 20 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 21 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 22 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR



Ilustración 23 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR



Ilustración 24 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR



Teniendo claro el concepto de lo que es una “*diva*”, prosigo con la siguiente escena, mencionando que para esta parte de la obra, se desarrollaba otro *solo*, de Cristian Jiménez que permitía hacer una transición (*Véase en ilustración 25*), dando como premisa caminar por el espacio, dejando en ciertos puntos los cuerpos del resto de bailarines; lo que la

coreógrafa quería del resto de bailarines (cuerpo de baile) era que con dicho acompañamiento se instalara la transición para la escena siguiente en donde se reproducían diferentes audios, y, lo que se pretendía con el cuerpo y el gesto en la escena de los audios, era acompañar o contrastar cada una de estas reproducciones, de tal forma que a pesar de que el enfoque estaba en los audios, dado a que estos eran de diversas índoles (Pablo Escobar, Mercedes Sosa, etc.) el cuerpo estuviera de una manera presente para no perder el hilo conductor de lo que se pretendía respecto al gesto dentro de la obra (*Véase en ilustraciones 26, 27, 28, 29*).

Ilustración 25 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 26 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 27 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 28 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 29 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ya a ese punto, la obra estaba por culminar y el siguiente *solo* desarrollado por mí, era la imitación corporal de un audio de Jaime Garzón, (Atuesta, (Completa) Jaime Garzón - Conferencia - Corporación Universitaria Autónoma de Occidente. Del minuto 17:50 al minuto 21:18, 2016), en donde implicaba al público y a mis compañeros en escena; lo atrayente era la concentración que me exigía dicho solo, dado a que tenía características cómicas que despertaban en el público risa. (Véase en ilustraciones 30, 31, 32, 33, 34, 35).

Ilustración 30 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 31 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 32 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 33 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 34 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 35 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR



La obra para su desarrollo final, se estructuró a partir de un fraseo conjunto con diferentes salidas y repeticiones por parejas, en donde se implicaba el gesto, la voz y el cuerpo, para llegar a un clímax de movimiento y así terminar la obra de manera súbita con la mirada hacía el público. (*Véase en ilustraciones 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42*).

Ilustración 36 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR



Ilustración 37 Mesa, H. Pacheco, A (2016) UN DECIR



Ilustración 38 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 39 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 40 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 41 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Ilustración 42 Beltrán, J (2016) UN DECIR



Por último, y para concluir la descripción de las obras, es importante señalar la última de ellas, la cual se desarrolló un año después de la obra “Un Decir”. Noté un cambio corporal e interpretativo que me ha permitido consolidar mi madurez artística, dicha obra es “**Columbario**”, pieza que se desarrolló desde mayo, hasta noviembre del año 2017, bajo la creación del coreógrafo invitado Jorge Bernal, para montar la última obra de la Compañía Residente del Teatro Jorge Eliécer Gaitán. La pieza se desarrolló, en una primera etapa con

entrenamientos de Danza Kandyan¹⁶, Butoh¹⁷, y Entrenamiento Vocal, los cuales nos permitieron a todos los bailarines, empezar a entender qué tipo de cuerpo se requería para la pieza y de esta forma adentrarnos en el mundo del Butoh y de la Danza Kandyan, lenguajes que maneja el coreógrafo.

Teniendo en cuenta, que durante abril, y a partir de junio, mes donde empezamos la etapa exploratoria y de montaje, se siguieron manteniendo dichos entrenamientos para lograr llegar a estados que solicitaba la obra, se inició la etapa de creación, en donde se hicieron diversos ejercicios de improvisación, a partir de premisas que nos daba Jorge, para llegar a la construcción de las diferentes escenas de la obra; estas exploraciones estuvieron regidas bajo el soporte conceptual y artístico respecto a “la muerte, la transformación del cuerpo muerto y el espacio que este ocupa” (Bernal, Postulación Coreógrafo(a) Compañía de Danza, Teatro Jorge Eliecer Gaitán, 2016, pág. 4), y en donde como señala (Bernal, Postulación Coreógrafo(a) Compañía de Danza, Teatro Jorge Eliecer Gaitán, 2016, pág. 5)

¹⁶ **DANZA KANDYAN:** Baile que se originó hace 2.500 años en Sri Lanka (país insular de Asia). Consiste en una técnica desarrollada a partir del ritmo, que además de ser bailado con la parte superior del cuerpo, es marcado con los pies en el suelo y la vez cantado, esta interacción lo que genera es que la persona que baila la danza Kandyan, se convierta en intérprete de música y de danza al mismo tiempo. (Vicuña, 2005).

¹⁷ **BUTOH:** La danza Butoh, nace alrededor de los años 50' y 60' dentro del contexto de la posguerra japonesa, que en ese momento estaba devastada. Los bailarines y coreógrafos Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata fueron los creadores de la danza, creando así una forma en la que las sombras de los vivos bailaban al mismo compás de los muertos, estando el cuerpo cercano a la tierra. (Pérez Monjaraz) (Arredondo, Santillan, Daniela, & Flores, Norman).

Columbario¹⁸ es un proyecto que vincula la danza, las artes visuales y las artes plásticas sonoras en una propuesta escénica creada a partir del espacio que el cuerpo muerto ocupa.

Partiendo de esta noción del cuerpo, frente a la pieza Columbario, es preciso mencionar cómo se crearon las escenas y cómo fue mi participación en dichas escenas. En primera instancia, y como mencioné anteriormente, la obra en su etapa inicial estuvo enfocada al entrenamiento de los bailarines, para que así pudiésemos, con las codificaciones corporales necesarias para la obra, comenzar a explorar diferentes formas de abordar la sonoridad del cuerpo, el movimiento, etc.; luego, pasar a la etapa de descartar y ensamblar el material coreográfico, así pues, a partir de las exploraciones (segunda etapa del proceso) se hicieron diversas exploraciones grupales, en pareja, por tríos; por ejemplo, concebir un cuerpo sin el rostro y con el cuerpo malformado, exploración que hice junto a la bailarina Angélica Acuña; de esta forma se hicieron diversas exploraciones y en donde a diario o semanal, mostrábamos los resultados de dichas inspecciones, y así, el coreógrafo depuraba material que sirviera a la concepción de lo que quería plasmar con la obra.

Durante esta etapa del proceso, percibí cierta incertidumbre por no saber cuál era el fin de la obra, lo cual no me permitía entender qué era lo que el coreógrafo quería, esto adicionándole, que no tenía claro con qué fin era el entrenamiento de Danza Kandyán; suceso que se fue aclarando en el desarrollo de la pieza, y así mismo en la primera muestra de lo estructurado de la obra (esta muestra estuvo acompañada por dos muestras más, a lo cual Jorge Bernal como coreógrafo, debía mostrar avances de lo que se llevaba de la obra

¹⁸ **COLUMBARIO:** "... habitación o edificio diseñado como un lugar de descanso final para albergar restos cremados." (Columbarios y Nichos de cremación).

antes del estreno) La muestra adicional a la exploración hecha por todos, llevaba un componente importante y era la codificación, en una primera parte como lo estableció el coreógrafo, de la danza Kandyan que nos enseñó a lo largo del año, danza que estuvo presente durante una de las escenas de la obra, la cual denominamos como “*Mandrágora*”¹⁹ dado a que el movimiento partía de la noción de que la mandrágora, como explicaba Jorge Bernal, estaba arraigada al suelo, y debajo de la tierra, crecía con fuerza, pero a la vez, tenía un componente de arriba, en donde crecía y se extendía de manera vertical hacia el cielo generando el alargamiento del cuerpo.

Esta danza, se fue transformando a lo largo del proceso creativo, ya que como establecía Jorge Bernal, se fue desestructurando la frase de la “*mandrágora*”, de tal manera que se generaba una conversación en torno al lenguaje que todos como bailarines podíamos aportarle a la obra, como lo que nos había enseñado el coreógrafo a lo largo de los entrenamientos, para empezar a entender y saber qué tipo de cuerpo era requerido para la obra. Adicionalmente a esta exploración con la frase de la “*mandrágora*”, se estudió y se arregló la frase con la que se hizo la audición para el año 2017, la cual quedó establecida como “*Run boy run*” (Woodkid, 2011), debido a que fue la frase de movimiento establecida a lo largo del año como una de las dos frases centrales de la obra, la cual partía de la pista de dicha canción.

¹⁹ **MANDRÁGORA:** “...es una planta de hojas grandes que salen del cuello de la raíz que es larga, muy gruesa y que se presenta bifurcada (separada por partes) en la parte superior.” (Mandrágora).

Al momento de realizar el ensamble de toda la obra, se compuso de las siguientes escenas: la primera escena fue denominada “*RÍO*”, debido a que se pensaba en que el cuerpo se desplazara como si fuera una figura “muerta” en un río, este desplazamiento era muy lento y colocando partes del cuerpo que no se suelen usar con tanta intensidad, dichas partes eran las articulaciones de la rodilla, el codo, el hombro y la muñeca; pensando en la dualidad de tener en el cuerpo dos concepciones del movimiento. Por un lado, la cabeza que era halada hacia el techo, y pensando en colocar la nuca en una almohada, generando con esto la elevación prolongada de la cabeza, mientras que el resto del cuerpo halaba hacia el suelo, pensando en que cada parte del cuerpo tenía un peso enorme como de hierro, lo cual lo anclaba al suelo (*Véase en ilustraciones 43, 44*) manteniendo así la posición durante unos 15 minutos mientras que sucedía el solo del bailarín invitado Sergio Stiven Moyano, (*Véase en ilustraciones 45, 46*) dicho papel, en sus solos y participación en la obra, era la noción de tener dos mundos diferentes; por un lado, el mundo de Sergio que tenía otro tiempo diferente al del resto del equipo de bailarines, en este punto es importante mencionar, que no había una línea dramática entre los bailarines, en cuanto a la intención de la interpretación, más bien era generar con el cuerpo las diferentes dinámicas corporales, que dieran cuenta de lo que se concebía como el cuerpo del “*Columbario*”, entonces se generaban dinámicas diferentes en el cuerpo de Sergio, y en el de cada uno de los bailarines; este punto es importante señalarlo, debido a que después del estreno de la obra, en muchos de los comentarios recibidos, daban la apreciación de que se notaba la diferencia entre Sergio y el resto de los bailarines, produciendo con esto, un contraste enriquecedor para la obra, dado que se notaba como primera instancia la temporalidad

diferida entre Sergio (bailarín con síndrome de Down) y los demás bailarines; adicionalmente, en algunas ocasiones nos mencionaron que se notaba un mundo paralelo entre lo que realizaba Sergio y lo que realizábamos nosotros, como si fuese una especie de complemento de mundos, los cuales llevaban a la metamorfosis corporal que se iba construyendo durante toda la obra.

Ilustración 43 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 44 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 45 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 46 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Siguiendo con la línea de las escenas, después del “río”, y de la instalación del mismo en el espacio, llegaba la escena de la “*mandrágora*”, con esta escena se generaba la

instalación del cuerpo de manera vertical, y proporcionando la movilidad de los cuerpos por todo el espacio durante toda esta escena, se estableció que los cuerpos iban a estar completamente de perfil, mostrando desde otra perspectiva el movimiento, el rostro, la intención, etc. (Véase en ilustraciones 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53).

Ilustración 47 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 48 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 49 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 50 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 51 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 52 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 53 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Posterior a esta escena, había un *solo*, interpretado por Julián Alvarado, allí la voz hasta ese momento se hacía presente, el *solo* era un desplazamiento de manera horizontal, en donde se generaba una atmósfera algo tensa e interesante, dado a que Julián contrastaba con su voz la pista que había de fondo, ayudado de micrófonos que estaban en el suelo y en diferentes partes del espacio para generar una ambientación con el sonido que llegara a cada uno de los espectadores de manera más óptima. (Véase en ilustraciones 54, 55).

Ilustración 54 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 155 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Luego de este *solo* venía un *solo* interpretado nuevamente por Sergio, que tenía bajo premisa, realizar el fraseo de movimiento de “*Run boy run*” (Véase en ilustración 56) mientras que dos compañeros y yo, trasladábamos parte del columbario²⁰ (tres cajas sueltas) hacia el proscenio²¹ del escenario, durante esto, Sergio debía hacer la frase por todo el espacio hasta salir del escenario, para proseguir con la escena llamada “*Vampiros*”, llamada así, porque las cajas al momento de estar en el proscenio del escenario de manera vertical, las cargábamos cada uno de los “*vampiros*”, colocándolas de manera horizontal para proseguir a entrar en cada una y hacer un desplazamiento de atrás hacia delante de la caja, pensando en no tocar el piso de esta y pegando el cuerpo lo más posible al objeto, simulando las caminatas que hacen realmente los murciélagos, específicamente los llamados vampiros; durante este tránsito, y en la especificación de mi “*vampiro*”, tenía que

²⁰ **DIMENSIONES DEL COLUMBARIO:** Imágenes extraídas (Bernal, Postulación Coreógrafo(a) Compañía de Danza, Teatro Jorge Eliecer Gaitán, 2016, pág. 11).

²¹ **PROSCENIO:** “Espacio sobre el escenario que queda delante del telón de boca (cortina corta colgada sobre el escenario). (Arriba del Telón: Vocabulario Teatral).

pensar en hacer oposiciones con el cuerpo para sostenerlo y no dejarme caer; así mismo, tenía la premisa de generar dos sonidos, uno con la caja y otro un grito hacia adentro, todo esto haciéndolo de manera progresiva y muy lentamente hasta llegar al frente de la caja, ya estando instalado en ese espacio de la caja, tenía la premisa de buscar al público con la mirada de manera lenta, al tiempo que iba acomodando el cuerpo a una posición establecida por el coreógrafo. (Véase en ilustraciones 57, 58, 59, 60).

Ilustración 56 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 57 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 58 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 59 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 60 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ahora bien, luego de esta escena, entraban las mujeres del grupo -6 integrantes- a hacer la escena de las “*Gritonas*”, llamadas así por la intención corporal y de la voz, la cual era pensar en generar un estado de melancolía, asemejando una “procesión”, lo cual las llevaba a llorar y a hablar entre ellas, pensando en los tres cuerpos muertos de la caja; mientras que pasaba eso, con diferentes desplazamientos de ellas por el espacio, los tres “*vampiros*” teníamos que llevar las cajas hacia el Columbario, para armar toda la estructura y luego de esto desplazarnos detrás del Columbario, para la escena que seguía. (Véase en ilustraciones 61, 62, 63, 64).

Ilustración 61 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 62 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 63 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 64 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Prosiguiendo de esta manera con la escena del “*Run boy run*”, esto lo hacíamos todos los bailarines doce (12) sin contar a Sergio, la escena estaba establecida bajo la precisión del cuerpo, y el cansancio del mismo, que generaba en el cuerpo agotamiento y ganas de gritar, este grito podía salir dos veces de manera espontánea para liberar el cansancio, y una vez más, de manera conjunta en una parte determinada de la frase, para generar más tensión en el espacio (Véase en ilustraciones 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71) mientras que toda esta escena transcurría, Julián Alvarado hacía un *solo* pasando por en medio de los cuerpos que estaban en ese momento en el proscenio, trayendo consigo un elemento de madera -especie de rama de árbol- el cual usaba en el *solo* que hacía después de terminar esta escena. (Véase en ilustraciones 72, 73, 74, 75).

Ilustración 65 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 66 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 67 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 68 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 69 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 70 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 71 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 72 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 73 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 74 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 75 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Para culminar con esta escena, los cuerpos caían al suelo, y golpeaban con las articulaciones el piso, generando con esto un desplazamiento hacia el Columbario e ingresando al mismo, la luz generaba el foco en Julián, y allí realizaba el *solo*; mientras que sucedía el rol de Julián, los demás bailarines, desplazábamos el Columbario entero hasta cierto punto en frente del escenario para la última escena de la obra, la cual tenía como primordial premisa, entrar a cada uno de los compartimentos de la caja, y generar movimiento a cierta distancia de una Cámara Estenopeica²², que estaba en frente de la caja, y así mostrar partes del cuerpo; paralelamente a esta acción Sergio cantaba, y Ana María Vitola, realizaba un *solo* llamado “*La Bruja*”, encima del Columbario (Véase en ilustraciones 76, 77, 78, 79, 80, 81). La obra acababa con la acción de apagar la cámara estenopeica, el silencio total de movimiento de Ana María y la culminación de la canción hecha por Sergio.

Ilustración 76 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



²² **CÁMARA ESTENOPEICA:** Instrumento fotográfico que consiste en una caja con un pequeño agujero (llamado estenopo) en la parte frontal y un dispositivo receptor de imágenes en la parte de atrás para lograr una imagen a la inversa. (Cámara Oscura, pág. 2) (Jurica, pág. 2). Imagen extraída (Raulferre, 2012).

Ilustración 77 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 78 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 79 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 80 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Ilustración 81 Idrobo, D (2017) COLUMBARIO



Para culminar de manera completa los apuntes sobre la obra, es importante recalcar que “Columbario” no tuvo una línea de interpretación específica, la intención del coreógrafo era que la música llegara a tocar las intenciones y de esta manera generar diversas formas de interpretación con el cuerpo, lo que se requería realmente para la obra, era la intención con el cuerpo en cada una de las escenas establecidas y así permitir que el espectador se sintiera en una atmósfera diferente, producida por los gritos, la música, los cuerpos en el espacio, el humo, la caja y la iluminación.

Quisiera concluir respecto a la descripción de datos, que los videos, tanto tráileres como videos completos de las obras que he expuesto a lo largo del documento, están relacionados de la siguiente manera:

1. Laboratorio Coreográfico “Other Side”

(Martínez & Giquel, Laboratorio Coreográfico "Other Side", 2016)

(Martínez, Convocatoria Residencia Artística - Nelson Martínez, 2018)

1. UN DECIR

(Atuesta, "UN DECIR reel", 2016)

2. COLUMBARIO

(Bernal, COLUMBARIO - Un libro de carne que existe al ser leído. Tráiler, 2017)

(Bernal, Columbario - Obra completa, 2017)

El video oficial con la recopilación de las tres obras, se puede encontrar en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=_VD8SVswkYk

ANÁLISIS DE DATOS

Para empezar a sintetizar el análisis de datos de lo expuesto hasta el momento, y en donde he pretendido dar a entender un poco, tanto las obras como mi rol en cada una de ellas, es importante señalar que el análisis de datos lo realicé bajo los cuadros comparativos en donde señalo en la *TABLA BASE (Anexo 1)* la perspectiva que tuve a lo largo de las tres obras en cuanto a la metodología creativa, y la metodología propia del coreógrafo, dando así un primer indicio entre lo que se entendería con las intenciones generales de la obra, para proseguir a la *TABLA DE COMPONENTES TÉCNICOS (Anexo 2)*, en donde hago un proceso de introspección y un empalme con algunas de las nociones dadas por los coreógrafos, los cuales tenían claro qué intención se requería con el cuerpo, y así mismo, el tipo de cuerpo que se buscaba para cada una de las obras; para amplificar la *TABLA DE COMPONENTES INTERPRETATIVOS (Anexo 3)*, los cuales permitirán al lector tener con dichas tablas, una línea clara entre técnica e interpretación en cada una de las obras, y así desarrollar de una manera acertada la *TABLA DE CONSTRUCCIÓN DE ROLES (Anexo 4)*, en donde expondré las herramientas que he utilizado a lo largo de mis años como bailarín de danza contemporánea, más específicamente durante el lapso de las tres obras: “Other Side”, “Un Decir”, “Columbario” (2016-2017) las cuales me han ayudado al desenvolvimiento en cada una de ellas, de la mejor manera posible.

Para que el lector tenga más claro lo que verá en cada una de las tablas, me gustaría adjuntar la estructura de las tres tablas, las cuales son el pilar del análisis de datos de toda la información de la cual se ha venido hablando a lo largo del documento, mostrando de esta manera las tablas a trabajar:

Tabla 1 TABLA BASE

OBRA	TABLA BASE	
	PERSPECTIVA PROPIA DE METODOLOGÍA	METODOLOGÍA DEL COREÓGRAFO
OTHER SIDE		
UN DECIR		
COLUMBARIO		

En esta tabla se relaciona directamente la manera propia en la que induje durante cada obra, cuál era la metodología de cada uno de los coreógrafos para buscar movimiento, y entender un poco la manera de componer de cada uno de ellos, lo cual arrojará información a *grosso modo*, que servirá para ir filtrando entres las tres tablas siguientes.

Tabla 2 TABLA COMPONENTES TÉCNICOS

OBRA	TABLA COMPONENTES TÉCNICOS		
	DINÁMICAS	ESTADO FÍSICO DEL CUERPO	RETOS PERSONALES
OTHER SIDE			
UN DECIR			
COLUMBARIO			

LA *TABLA DE COMPONENTES TÉCNICOS* la realicé bajo lo que recuerdo como premisas de movimiento o de ejecución danzada, las cuales me guiaban a una búsqueda específica con el movimiento, el espacio y el cuerpo; adicionalmente, recopilando y extrayendo información relevante de los documentos brindados por los coreógrafos, para entender qué querían ver en escenario, fuera precisamente en *dinámicas de movimiento*, *estado físico del cuerpo*, el cual era específico para cada una de las obras, y un último recuadro, en donde adjunto cuáles eran los *retos personales* a trabajar, y los cuales llevaban un grado diferente de dificultad dependiendo el montaje y la madurez corporal a lo largo de estos años.

Tabla 3 *TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS*

OBRA	TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS	
	ROL	INTENCIÓN REQUERIDA
	OTHER SIDE	
	UN DECIR	
	COLUMBARIO	

Al momento de abordar la *TABLA DE COMPONENTES INTERPRETATIVOS*, el lector podrá observar dos recuadros, el primero de ellos (*Rol*), especificando cuál era el “papel a realizar” en diferentes momento de la obra, y el siguiente cuadro (*Intención requerida*), especificando qué se pretendía con cada uno de esos roles, qué subtexto o

historia tenía dentro de la obra, qué comportamiento, qué intención con la mirada y qué cuerpo se requería para cada una de las etapas de las tres obras.

Tabla 4 TABLA CONSTRUCCIÓN DE ROLES

OBRA	TABLA CONSTRUCCIÓN DE ROLES	
	ITEM DE CONSTRUCCIÓN	DESARROLLO
	OTHER SIDE	
	UN DECIR	
	COLUMBARIO	

Por último, en la *TABLA DE CONSTRUCCIÓN DE ROLES* se presentan los ítems que he desarrollado de manera individual para la construcción de los roles interpretativos a lo largo de las tres obras, y que posibilitan una herramienta de la cual partir para generar diferentes tipos de roles en obras de danza contemporánea.

Teniendo estos parámetros en cuenta, me gustaría dejar claro lo que significa la palabra analizar, encontrando así que se definiría como el examen que se hace de una obra, de un escrito o de cualquier realidad (López Noguero, 2002, pág. 170), para realizar entonces un examen exhaustivo sobre mi desempeño como bailarín en las tres obras de las cuales se ha venido hablando a lo largo de este trabajo, y así poder mirar diferentes

herramientas que guíe a los bailarines de danza contemporánea a tener un acercamiento óptimo al momento de generar algún rol interpretativo en una puesta en escena.

Llegando así a exponer como primera medida, algunas de las nociones de las tres tablas con el *Laboratorio Coreográfico “Other Side”*, empezando por la *TABLA BASE* (Véase en tabla 5) allí se puede observar que hay un claro reconocimiento por la extracción de material coreográfico investigado por ambos coreógrafos, lo cual permitió ahondar en el movimiento de una manera más amigable y así poder desencadenar una conversación efectiva entre los cuerpos a la hora de la creación de material nuevo, permitiendo dialogar entre los saberes de cada uno de los bailarines, como de los coreógrafos. Por otro lado, se puede observar una fuerte inclinación por concebir el cuerpo desde una partícula capaz de generar diversos estados corporales, tales como agilidad, tonicidad, densidad, etc., y así lograr una continuidad tanto en el trazo y el diseño del movimiento como en la comunicación corporal entre tríos, cuartetos, cuerpo de baile, etc.

A partir de esta *TABLA BASE*, se pueden desprender varios aspectos de la *TABLA DE COMPONENTES TÉCNICOS* (Véase en tabla 6) sin embargo, quiero mencionar algunos que me parecen relevantes para el análisis de mi desempeño como bailarín en un proceso creativo fuera de la universidad, algunos de ellos son las diferentes dinámicas que se tenían que encontrar en el cuerpo de manera inmediata, logrando mediante el entrenamiento previo, un equilibrio entre la relajación y el ajuste del centro del cuerpo, el cual permitía por una parte, desplazar el cuerpo de manera ágil por todo el espacio, con el centro arraigado a la tierra, y así mismo, lograr diferentes formas de generar oposiciones,

tanto en los engranajes como en las diferentes formas de contacto que hubo dentro de la obra. De igual forma, hubo que entender la manera de generar latigazos y expulsiones con diferentes partes del cuerpo, esto sin dejar la relación existente entre el centro del cuerpo y la tierra, para aprovechar las capacidades corporales de cada uno de los bailarines que hicimos parte de la puesta en escena, y así lograr tanto el propósito de plasmar la investigación corporal que ambos coreógrafos estaban desarrollando, como entrar en un entendimiento total de otra forma de moverme y entender el movimiento, partiendo de que el montaje no era un espacio académico, lo cual disponía el cuerpo de otras formas, y la interpretación de una manera más personal.

Ahora bien, respecto a esta primera obra, hubo algunos componentes que me retaron de manera personal, dado a que era de las pocas veces que me enfrentaba a una contrariedad con el cuerpo y la intención, y era el hecho de improvisar por un lado, generando con esto cierta tensión corporal, que me obligaba a estar mucho más presente de principio a fin en la obra, tanto para no generar repeticiones de movimiento, como lograr dinámicas nuevas en mi cuerpo; así mismo fue la primera vez que pude escudriñar el movimiento a partir del control del centro de mi cuerpo, bailando de manera liviana con mi tren inferior y teniendo otras dinámicas completamente diferentes con mi torso y mis brazos, lo cual me contrapuso con mi forma de bailar hasta ese momento, dado a que no había tenido un entrenamiento tan profundo como mis demás compañeros, lo cual me colocaba en cierta desventaja, sin embargo, mediante el entrenamiento y toda la etapa creativa y gracias a la orientación de los coreógrafos pude entrar en la misma intensidad corporal requerida para la puesta en escena.

Al respecto conviene mencionar que a pesar de que la obra no tuvo una dramaturgia lineal, de lo que se quería decir, ya que el único interés de ambos coreógrafos era colocar los cuerpos en el escenario a que desarrollaran formas de moverse por el espacio (*Véase en tabla 7*), sí hubo un trabajo interpretativo personal, y así mismo una creación de rol a lo largo de la obra; este rol fue creado con pautas personales que fui descubriendo a lo largo del desarrollo del material coreográfico y de la interacción con la música, en donde pude encontrar una fuerte relación entre la música y la intención tanto con el cuerpo, como con la mirada y la energía emanada mediante el movimiento, esto trayendo una herramienta que aún utilizo, y es precisamente dicha relación de la música lo cual me despierta diferentes formas de bailar y de interpretar cada uno de los movimientos en las obras; añadiendo a esto, la fuerte relación entre el esfuerzo físico y la intención con el cuerpo, lo cual a pesar del agotamiento que se va sembrando con cada minuto en una obra, logra detonar una alerta constante y así mismo una intención diferente tanto de abordar el movimiento como de transmitir dicho agotamiento al público, lo cual he podido darme cuenta que desarrolla en mi cuerpo una intensificación energética para no soltar el movimiento y poder llegar al clímax de la obra, como de mi interpretación y así mismo del movimiento (*Véase tabla 8*).

Tabla 5 TABLA BASE OTHER SIDE

TABLA BASE OTHER SIDE		
OBRA	PERSPECTIVA PROPIA DE METODOLOGIA	METODOLOGÍA DEL COREÓGRAFO
OTHER SIDE (LABORATORIO COREOGRÁFICO O)	1. Material explorado y extraído a partir de entrenamientos previos, que dieran cuenta de lo requerido para la obra.	1. Una de las premisas importantes fue el movimiento del cuerpo en el espacio.
	2. A partir de pautas claras (anclajes, engranajes, fluidez, cadenas musculares) mediante duetos, tríos, cuartetos.	2. Sustracción de material trabajado con anterioridad por los coreógrafos, en donde el desarrollo del laboratorio permitió transformar y reciclar los fraseos de movimiento.
	3. Diferenciación en algunas partes de la obra, que permitieron explorar el movimiento desde la separación de género (masculino y femenino) guiado por los dos coreógrafos	3. Dentro del proceso creativo, se tuvo muy en cuenta el movimiento, en donde se crearon dúos y tríos, frases individuales y frases grupales, de igual forma se crearon fraseos en el piso y de pie.
	4. Creación de solos a partir de pautas específicas para cada uno de los bailarines, que permitió retos de diferente índole para cada uno de los intérpretes.	4. Uno de los pilares importantes fueron las búsquedas corporales de cada uno de los coreógrafos en donde por un lado, Marie tenía reflexiones en torno al movimiento continuo y de un orden articular, donde las fibras blandas y los líquidos del cuerpo jugaron un papel importante en el movimiento de este. En cambio, Nelson tenía interés por un cuerpo atlético, mucho más global, ágil y fuerte, con la atención puesta en detonantes externos (los otros cuerpos, las ventanas, la música, etc.)
	5. Unión de diferentes materiales, en escenas que tenían distintos propósitos dentro del movimiento de la obra en general.	
	Es importante señalar que la obra <i>Other Side</i> , fue un laboratorio coreográfico el cual no tenía un propósito dramático específico, lo que se pretendía era explorar el movimiento a partir de diferentes ideas de los coreógrafos entorno al movimiento, llevado a cabo desde la musicalidad, desde el trabajo de contac y desde la posibilidad de potencializar en los bailarines, cada una de sus virtudes.	

Tabla 6 TABLA COMPONENTES TÉCNICOS OTHER SIDE

TABLA COMPONENTES TÉCNICOS OTHER SIDE			
OBRA	DINÁMICAS	ESTADO FÍSICO DEL CUERPO	RETOS PERSONALES
OTHER SIDE (LABORATORIO COREOGRÁFICO)	1. Dinámica relajada, pensar en la caminata natural en la calle.	1. Cuerpo activo, que tuviera búsquedas entorno al movimiento continuo y de un orden articular.	1. Improvisar de maneras no acostumbradas, por ejemplo a partir de saltar únicamente.
	2. Densidad y expulsión de los extremos del cuerpo (brazos y piernas).	2. Cuerpo atlético, ágil y fuerte, con la atención en detonantes externos.	2. Controlar el centro del cuerpo abajo.
	3. Relajación en la parte inferior del cuerpo (piernas).	3. Movimiento del cuerpo en el espacio.	3. Latigar ²³ el movimiento.
	4. Fluidez desde el agarre de partes del cuerpo.	4. IMPORTANTE: Correr, saltar, improvisar a partir de imágenes, juegos que llevaron a composiciones, consciencia del centro del cuerpo, particularidades, fuerza y resistencia.	4. Generar palancas y oposiciones para estabilizar mi cuerpo y el de mi partner. ²⁴
	5. Densidad en la caminata, y stop.	5. Engranajes, palancas, oposiciones, centro arraigado a la tierra, con contrastes de destellos fugaces sobre la noción del cuerpo relajado y articular.	

Tabla 7 TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS OTHER SIDE

TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS OTHER SIDE		
OBRA	ROL	INTENCIÓN REQUERIDA
OTHER SIDE	CUERPO DE BAILE	1. Generar contraste a partir de cada escena, en donde la musicalidad y la intención corporal, daba pie para la búsqueda personal de lo que se quería interpretar, es decir, que cada bailarín recurría a sus diferentes herramientas interpretativas para generar los roles a lo largo de la obra, esto sin premisas interpretativas de los coreógrafos; ellos, los únicos insumos que daban eran los corporales y coreográficos, cada uno de los bailarines, nos preocupábamos por generar un rol independiente.

²³ **LATIGAR:** "... es como si nos estuviésemos golpeando las ropas para sacudir el polvo. Esta acción se puede llevar a cabo con varias partes del cuerpo como los hombros, las manos, las caderas, etc.". (Laban, R., Danza educativa moderna) págs. 66-67.

²⁴ **PARTNER:** "Hablo a menudo del partner- partnet, porque de ahí viene la palabra, del partner, del compañero de escena". (<http://elbloc.elenafortuny.com/el-partner/>).

Tabla 8 TABLA CONSTRUCCIÓN ROLES OTHER SIDE

TABLA CONSTRUCCIÓN ROLES OTHER SIDE		
OBRA	ITEM DE CONSTRUCCIÓN	DESARROLLO
OTHER SIDE	Construcción del rol a partir de la interacción Cuerpo-Música.	Relacionar el estado anímico y la intención del cuerpo con la música, hace que el bailarín explore sus más íntimas sensaciones, de tal forma que pueda exteriorizarlas, gracias a la activación sonora que tiene el cuerpo con un ente externo, en este caso una melodía.
	Generador de rol a partir de la activación corporal y esfuerzo físico.	La activación de diferentes partes del cuerpo, genera en el bailarín diversas formas de recuerdo y de sensaciones que le permiten tener un canal claro y de fácil acceso, por el cual poder generar un rol determinado.
	El rol a partir de la interacción con la mirada.	Partiendo de la interpretación a partir de la intención con la mirada, y todo lo que un simple gesto evoca, transforma o construye, permitirá al artista generar un rol lo cual se liga directamente con la potencia energética que emane el cuerpo.

Ahora es oportuno hablar de los mismos aspectos con la segunda obra “*UN DECIR*”, partiendo de la metodología creativa de la obra, la cual estuvo regida a partir de improvisaciones que fueron surgiendo a lo largo del montaje, dichas improvisaciones se realizaban a partir de vertientes del cotidiano, como por ejemplo explicar ¿Cuál era nuestra comida favorita? y ¿Cómo se preparaba? para luego ir codificando todo a movimiento danzado (*Véase en tabla 9*), de tal forma que se fuera acoplando al movimiento en acumulación acompañado con el gesto, y estos dos componentes (movimiento-gesto), tuvieran un diálogo con la musicalidad, lo cual permitía generar en el cuerpo diversas dinámicas, tales como rapidez, fuerza, delicadeza, resistencia y así poder empezar a generar vínculos entre las dinámicas, la música, el gesto y el subtexto, que partía de líneas

dramatúrgicas textuales, que me permitían enriquecer el gesto y la disposición corporal, para dar a entender lo que quería que viera el espectador con cada acción.

Todas estas particularidades dentro del montaje, ayudaron a que mi cuerpo, estuviera atento a cada una de las indicaciones dadas por la coreógrafa, produciendo en mí una exigencia rigurosa de exactitud, y de herramientas interpretativas que me permitieron no abandonar el rol interpretativo en cada uno de los momentos. Otro punto dentro de la *TABLA DE COMPONENTES TÉCNICOS (Véase en tabla 10)* que es importante señalar, es el sentido del uso de las líneas y de la discusión entre aspectos corporales del ballet y de la danza contemporánea, en donde partiendo de lo que dice (Atuesta, Entrevista coreógrafos- "Un Decir", 2018) respecto a la pregunta ¿Qué es técnica? “... *es también un lenguaje: técnica moderna, clásica, contemporánea, etc.*”, puedo aclarar que generando un paralelo entre esta definición y el recorrido artístico de la coreógrafa, en donde tuvo una fuerte influencia de la danza clásica dentro de su vida artística, hubo un lineamiento dentro de estos aspectos técnicos que tuve muy presente durante el desarrollo de la etapa creativa de la obra, en donde ella misma nos aclaraba que no quería ver líneas completamente rectas, que podíamos colocar en nuestros cuerpos y en el escenario todo lo que habíamos aprendiendo de ambas líneas de danza, sin embargo, su interés no iba por las líneas, iba por un cuerpo que tuviera la capacidad de colocar todos los lenguajes corporales adquiridos a lo largo de la carrera en diferentes ritmos e intensidades, para así lograr atrapar al espectador de principio a fin.

Es por ello que toda esta carga respecto al gesto, al movimiento y a la armonía que hay entre ambas (*Véase en tabla 11*) va acompañada del componente de la *TABLA DE CONSTRUCCIÓN DE ROLES* (*Véase en tabla 12*) en donde pude divisar que otra forma importante para la interpretación es el subtexto que se tenga de manera individual, por más que el coreógrafo no dé ese insumo, el bailarín debería tener esta herramienta para innovar, y fortalecer estrategias que le ayuden a ser mejor intérprete; adicionalmente, tener insumos de ademanes del cotidiano, esta herramienta ayuda al bailarín a tener mecanismos suficientes para no representar sino ser quien se tiene que ser en escena, no es “hacer de cuenta que se quiere ser” sino en “realidad ser” para así crear una credibilidad de lo que se está diciendo con el gesto, el movimiento y el flujo energético; otro de los aspectos importantes dentro de dicha construcción personal de roles, es la creación de imaginarios los cuales me permiten crear un mundo alterno, y jugar tanto en escenario como en el mundo hecho por mí, para traer a colación diversas formas de expresar con la mirada, con un gesto, etc., es como dice (Celis, 2016, págs. 100-101): La obra parte de gestos cotidianos, una mirada, una sonrisa, un apretón de labios, expresiones faciales que exteriorizan emociones, anhelos y los más profundos sentimientos que habitan los cuerpos de los bailarines para, a partir de estos, generar una búsqueda del movimiento particular y general, esa calidad y característica que nos hace únicos, pero al mismo tiempo instantes en los que todos formamos un solo cuerpo, un cuerpo que viaja por el espacio y que transita por cualidades singulares y calidades diversas del movimiento.

En esta obra, hubo retos completamente diferentes a nivel técnico los cuales me permitieron ser consciente del trabajo que se requería, algunos de estos retos personales fueron la fuerza en el tren inferior -pies-, para ganar resistencia a la carga física requerida durante la obra, otro de estos aspectos fue poder entender los matices existentes al momento de la ejecución de un movimiento cuya intención corporal cambiaba en varios momentos, esto sin perder la precisión del movimiento. Gracias a todo este trabajo corporal; acumulando de manera consciente las diferentes formas de moverse entre la obra “Other Side” y esta, logré un discernimiento de cómo mi cuerpo iba asimilando el moverse, el entender el movimiento en general y cómo el cuerpo iba respondiendo de manera relativamente fácil a ciertos estímulos para llevarlo a un fin en concreto.

Tabla 9 TABLA BASE UN DECIR

TABLA BASE UN DECIR		
OBRA	PERSPECTIVA PROPIA DE METODOLOGIA	METODOLOGÍA DEL COREÓGRAFO
UN DECIR	1. La obra se estructuró a través de improvisaciones, las cuales ayudaron a la construcción de toda la obra, que permitieron modificar el movimiento "cotidiano" en movimiento danzado y así generar un equilibrio entre el movimiento danzado con el gesto.	1. Se desarrolló a través de la exploración del cuerpo mediante trabajos de improvisación y composición en tiempo real, utilizando como referente los principios de composición de los "Viewpoints" de Anne Bogart y Tina Landau.
	2. A través de ejercicios simples de exploración, tal como explicar ¿cómo cocinas una pasta? y siendo grabados, se logró extraer el movimiento natural, de tal forma que se fue transformando a un movimiento danzado, permitiendo el abordaje del mismo a través de otras herramientas.	2. Se permitió que cada uno de los bailarines se apropiaran de sus palabras y sus movimientos, y a partir de allí se hizo un camino de exploración que fue llevando a la creación.
	3. Mediante los ejercicios de improvisación se estructuraron las escenas, de tal forma que la directora, observaba detenidamente qué personas estarían implicadas en cada una de las escenas y haciendo qué rol, específicamente, dando así pautas muy claras sobre lo que quería ver en la escena. Cabe aclarar que algunas de las escenas fueron improvisadas, y en cada ensayo, e incluso los días de las funciones, hubo pautas diferentes para potencializar o dejar ver algunas herramientas que se pretendía mostrar en la puesta en escena.	3. Uno de los ejes transversales de la propuesta escénica, fue trabajar a partir de imágenes estáticas y en movimiento, repeticiones y desplazamientos que aludieran a la fotografía.
	4. Se desestructuró cada uno de los movimientos, permitiendo así, jugar con el espacio, los tiempos, la ejecución de cada uno de ellos, teniendo como dice la coreógrafa: "...la construcción de imágenes estáticas y en movimiento, repeticiones, y desplazamientos que aluden a la fotografía. Un álbum de fotografía que parte de la fotografía en blanco y negro, del nacimiento y va evolucionando hacia la tecnología, la adolescencia, la madurez, la familia, la vejez y la muerte que completa el ciclo hacia un nuevo nacimiento registrado en la imagen." (Atuesta, 2016, p.1).	4. Se trabajó con imágenes de congelamiento instantáneo, en donde se dialogaba con el recurso de la fotografía a través de una cualidad de tiempo particular: el tiempo atemporal, en donde la música jugó un papel muy importante, dado que exploraba con sonidos naturales del movimiento, grabados y luego amplificados, de igual forma, mediante mezclas de ritmos, los cuales atravesaron la acción sonora y motora.
	5. Se motivó, durante la creación del montaje, la exploración minuciosa del gesto, dejando ver hasta qué punto nos permitíamos jugar dentro de la escena, teniendo como eje principal el equilibrio entre el movimiento y el gesto, sin que se resaltara uno u otro, sino que hubiese siempre, un juego constante con el público, rompiendo de tal forma la cuarta pared, generando con esto una empatía que permaneciera a lo largo de la función.	
	Cito textualmente la motivación dramática de la coreógrafa Juliana Atuesta para llevar a cabo el montaje de grado "UN DECIR", del cual pude hacer parte en el año 2016: "Como eje transversal a la propuesta creativa y compositiva se trabajará en torno a la construcción de imágenes estáticas y en movimiento, repeticiones y desplazamientos que aluden a la fotografía. Un álbum de fotografía que parte de la fotografía en blanco y negro, del nacimiento y va evolucionando hacia la tecnología, la adolescencia, la madurez, la familia, la vejez y la muerte que completa el ciclo hacia un nuevo nacimiento registrado en la imagen. La gráfía de la imagen que se aquieta en instantes, que depura el tiempo en un congelamiento instantáneo pero que nunca permite quedarse allí. La idea de trabajar con el recurso de la fotografía nos induce a un manejo de la calidad y cualidad del tiempo muy particular: el tiempo atemporal. La fotografía permite crear instantes de lectura que se suponen como giros dramáticos en los que se transforma la relación cuerpo-sentido-movimiento. Las pausas en instantes precisos nos permiten regresar al origen, registrar el tiempo de la danza y capturar algo de esta. Momentos de reflexión activa, suspensión y extensión de los instantes." (Atuesta, 2016. p.1-2).	

Tabla 10 TABLA COMPONENTES TÉCNICOS UN DECIR

TABLA COMPONENTES TÉCNICOS UN DECIR			
OBRA	DINÁMICAS	ESTADO FÍSICO DEL CUERPO	RETOS PERSONALES
UN DECIR	1. Exactitud en el trazo del dibujo (staccato). ²⁵	1. Cuerpo fuerte y ajustado con posibilidad de movilizarse por el espacio de manera ágil.	1. Fuerza en los pies para sostener elevaciones del cuerpo.
	2. Rapidez y fuerza.	2. Cuerpo tranquilo y con contención energética.	2. Elongación de las partes del cuerpo para hacer ver el movimiento más amplio.
	3. Amplitud, estallidos de movimiento en el cuerpo.	3. Cuerpo un poco elongado, con posibilidad de pasar por el cuerpo colocado con relación a la tierra.	3. Buscar transiciones inmediatas entre girar, elongar y saltar.
	4. Delicadeza y resistencia.	4. No uso de líneas completamente rígidas, ni de punta de pies.	4. Flexibilidad, no pensada desde lo estético, sino desde la capacidad de posibilitarme movimientos acordes a cada escena.
		5. Cuerpo dinámico para cambiar de correr, a saltar, a girar y a improvisar generando desplazamientos en todo el escenario.	
		6. Cuerpo flexible pero resistente para soportar posiciones por periodos un poco largos.	
		7. Cuerpo entrenado por cuenta de nosotros, de tal forma que se desarrollaban y potencializaban con cada movimiento.	

²⁵ **STACCATO:** "...término procedente del italiano que significa despegado, separado o destacado." (Alberto Veintimilla Bonet- Método consciencia sonora: Articulación de sonido- pagina 7).

Tabla 11 TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS UN DECIR

TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS UN DECIR		
OBRA	ROL	INTENCIÓN REQUERIDA
UN DECIR	CUERPO DE BAILE	1. A partir de ejercicios de improvisación se buscó la línea dramática de cada bailarín, sin embargo, había un subtexto el cual sustentaba la interpretación, llenándola de intenciones con el rostro, acompañado por el cuerpo, así por ejemplo había un subtexto, el cual era: " Oiga yo le dije que no me dijera eso [...] Eso dele duro [...] GOOOOOOOOOOOLLLLLL.
	LA "DIVA" (SOLISTA)	2. La intención requerida para este rol, en una primera instancia era pensar en una persona prepotente, en donde se jugaba como si fuera una "diva, y utilizaba algunos de los bailarines como objetos para resaltarme a mí mismo, permitiendo el juego con el público, de tal forma que me ayudaba a interactuar dentro de la estructura con la improvisación. En la segunda premisa dada para realizar este rol, era empezar a transitar entre la primera intención interpretativa y buscar un contraste en donde empezaba a salir un tipo de animal o movimiento zoomorfo que conflictuara a dicha "diva" a tal punto que quedaba dentro del cuerpo la parte más zoomorfa, generándome así un estado de éxtasis y rabia. Ambos momentos fueron acompañados por el gesto, para reforzar la interpretación.
	CUERPO DE BAILE A PARTIR DE LOS AUDIOS	3. La interpretación para mis compañeros fue progresiva, en cambio en mi caso, después de haber hecho el rol de la "diva", tenía contados minutos para cambiarme de vestuario, asumir el nuevo rol y su interpretación. Para este rol grupal, se pensaba en cierta "solemnidad" y acompañamiento a un "solo", realizado por Cristian Jiménez; sus caminadas nos daban las rutas por el espacio y nos iba ubicando en ciertos espacios; al momento de dejarnos a todos distribuidos por el espacio, de fondo sonaban diferentes audios, y la intención, era realizar acciones que acompañaran o contrastaran los audios, dicha pauta se debía realizar de una manera lenta, para cambiar la intención del cuerpo y que la atención se concentrara en los audios.
	SOLO JAIME GARZÓN	4. La intención establecida por la coreógrafa, era realizar movimientos que se asemejaran al movimiento corporal de Jaime Garzón, de un video extraído de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=RBjm0dTL7EE&t=1203s (del minuto 17:50 al minuto 21:18), estos movimientos tenían que ser exactos con el audio, y podía usar el apoyo de mis compañeros para darle de cierto modo, contraste y hacer partícipes tanto a mis compañeros en escena, como al público. Este rol era determinante, dado que era un personaje conocido por la gran mayoría de personas, y yo no podía tener un indicio de risa durante la ejecución de dicho rol.
	CUERPO DE BAILE (GESTO)	5. La intención de esta última parte de la obra, era precisamente volver a la intención personal con el cuerpo; este cambio (a modo de manera personal) tenía que hacerlo progresivo y sin obstruir la intervención de otra compañera (Bibiana Aguilar) que en ese momento tenía la atención del público; la premisa precisa para mí, era no soltar el rol anterior, pero sí, ir cambiándolo progresivamente, a tal punto que volviera a la intención de interpretación individual para el final de la obra.

Tabla 12 TABLA CONSTRUCCIÓN ROLES UN DECIR

TABLA CONSTRUCCIÓN ROLES UN DECIR		
OBRA	ITEM DE CONSTRUCCIÓN	DESARROLLO
UN DECIR	Subtexto como eje dramático.	El subtexto defiende la línea dramática que arma el artista para poder entrar a imaginarios que le permitan potenciar cada movimiento con sustancia interpretativa lo suficientemente cargada para no abandonar el rol presentado.
	Apropiación de ademanes cotidianos.	La apropiación de ademanes del cotidiano, proporcionan una herramienta clara, debido a que se tiene ya una base de la cual se puede partir, sea para exagerar expresiones o para mermar las mismas, favoreciendo los referentes del artista para la creación del rol.
	Creación de imaginarios.	Crear imaginarios está ligado a la creación del subtexto en el artista y estos componentes permiten que el bailarín tenga la posibilidad de exteriorizar varios de esos imaginarios, conversaciones, etc. y así conseguir hacer entrar al público en universos paralelos.

Por último y sin dejar de lado, la enmarcación de estas tablas es importante hacerlo con la obra “**COLUMBARIO**”, allí se podrá observar en la *TABLA BASE* (Véase en tabla 13), la realización metodológica del coreógrafo Jorge Bernal y se apreciará en una primera etapa la realización de entrenamientos en Butoh, Danza Kandyan y Entrenamiento Vocal, los cuales ayudaron a la formación óptima de la corporalidad necesaria para la obra, esto ligándolo posteriormente a la etapa de creación, surgiendo varios de los materiales a partir de premisas de improvisación dadas por el coreógrafo, estructurando de esta manera, cada una de las escenas con los materiales de *solos* y *grupos*, un ejemplo de esto fue la desestructuración de la frase original de la “*Mandrágora*”, para la creación de una armonía entre el cuerpo y el movimiento, trayendo consigo la movilidad del espacio y de la energía de principio a fin.

Siguiendo en ese orden, en la *TABLA DE COMPONENTES TÉCNICOS* (Véase en *tabla 14*), podremos observar el fuerte interés del coreógrafo, por el “*Cuerpo Sonoro*” y el “*Cuerpo Muerto*”, el primero de ellos relacionado directamente al eje de acciones realizadas a lo largo de la obra y el segundo con el interés de concebir el cuerpo como eje plástico y narrativo, además, ambas concepciones de cuerpo permitían un trabajo fuerte con la voz, el objeto (Columbario), el cuerpo y por supuesto el movimiento; adicionalmente, se trabajó muy de la mano con la interacción directa del objeto con el cuerpo, recalcando la fuerza y resistencia que debía tener este a lo largo de la obra, para soportar tanto el peso del objeto, como el enfoque en toda la línea dramática y coreográfica para así desembocar en lo que Jorge concibió desde el principio de la obra, lo cual era la transmutación que sufre el cuerpo después de la muerte y así llevarme a los retos y las facultades interpretativas, que ayudadas de toda la carga física y técnica, me favorecieron a tener un desempeño óptimo dentro de la obra; de esta forma lograr entrar en diálogo con la energía creada por cada uno, para la construcción a mayor escala de la obra “Columbario”.

Dicho lo anterior, se puede entrar a hablar de los recuadros y cómo fue la correspondencia entre la técnica, y la *TABLA DE COMPONENTES INTERPRETATIVOS* (Véase en *tabla 15*), dando foco a la única idea principal de la obra, que como lo señala (Bernal, Postulación Coreógrafo(a) Compañía de Danza, Teatro Jorge Eliecer Gaitán, 2016, pág. 3): “La muerte es un estado de transformación del cuerpo en el que los gestos de vida siguen sucediendo, como si el cuerpo se resistiera a desaparecer, algo sigue creciendo y por ende sigue sonando”.

Para culminar esta contextualización escénica en el lector, es importante recalcar que dentro de la obra, se generaba una dualidad corporal, debido a que desde mi punto de vista, se generaban elevaciones de diferentes partes del cuerpo, pero aun así, una fuerte inclinación a que el cuerpo estuviese constantemente arraigado a la tierra, ayudado de varias de las herramientas usadas por mí y mencionadas en la *TABLA DE CONSTRUCCIÓN DE ROLES* (Véase en tabla 16) dentro de las cuales se encuentran la realización convergente de subtextos los cuales me ayudaron a tener una línea dramática personal. Otro de los componentes interpretativos que puedo mencionar a *grosso modo* es el vínculo con la iluminación y la ayuda musical, para la generación de formas de interpretación individuales, esto debido al mecanismo de generar un ambiente personal y poderlo exteriorizar para crear una atmósfera que sea llamativa para el espectador; por último, tener en cuenta, que gracias a las herramientas ganadas con anterioridad, para esta obra pude adicionar el pensamiento y la replicación corporal, de lo que gira en torno a la energía, concibiendo así que el cuerpo en escena se fomenta y se profundiza en cuanto a la energía, permitiendo que esta emane por cada poro del cuerpo, llenando el espacio con potencia y veracidad.

Tabla 13 TABLA BASE COLUMBARIO

TABLA BASE COLUMBARIO		
OBRA	PERSPECTIVA PROPIA DE METODOLOGIA	METODOLOGÍA DEL COREÓGRAFO
COLUMBARI O	1. En una primera instancia, y antes de entrar al proceso creativo, se realizó un entrenamiento específico que nos permitió el surgimiento de otro tipo de cuerpo, dentro de lo que se pretendía para la obra, el entrenamiento estuvo enfocado específicamente en Danza Butoh y Danza Kandyan.	1. Se empezó a dialogar entre las inquietudes sobre el espacio escénico y sus posibilidades sonoras, vinculando el sonido y el objeto como un actor primordial de la escena.
	2. En la segunda fase, se entablaron juegos de improvisación, que surgían a partir de señalamientos específicos, que nos permitía empezar a entender lo que el coreógrafo quería ver reflejado en escena.	2. Se estableció el cuerpo sonoro como eje principal de la acción y el cuerpo muerto como estudio de lo plástico y lo narrativo.
	3. Continuando con el proceso de creación, a partir del entrenamiento en Danza Kandyan se fueron estructurando dos fraseos principales que estaban dentro de la obra. Para la apropiación de dichos fraseos, se hizo una desestructuración de lo aprendido con el coreógrafo, él, nos solicitaba empezar a dialogar con la Danza Kandyan y con el lenguaje que cada uno tenía dentro de su cuerpo, para así, lograr un nivel de complejidad tanto en conteos musicales como en dinámicas de movimiento y por supuesto, limpieza del mismo.	3. Se tomaron como pautas, las texturas que pueden producir el sonido y la imagen, centrando así la tensión, en la idea de metamorfosis, buscando en el movimiento evidenciar los viajes gestados por la transformación de la materia.
	4. A medida que se fue realizando el proceso de las escenas de los dos fraseos, se exploraron de igual forma, transiciones de una escena a otra, a partir de la potencia en cuerpo, en voz, en la relación cuerpo-objeto (caja de madera perteneciente al columbario), lo cual nos daba la tensión necesaria en el escenario y ejecutar la obra de la mejor manera posible, colocando en discusión lo aprendido a lo largo de los entrenamientos destinados para la puesta en escena.	4. Se asumieron tres roles como tutores del laboratorio, ayudando con su participación al desarrollo óptimo del lenguaje propio de la obra, teniendo en cuenta la interdisciplinariedad.
	5. Por último, se hizo un reconocimiento total al columbario, como el principal objeto de la obra, para saber el peso, la altura, los desplazamientos que se debían realizar a lo largo de la obra, y por supuesto, los movimientos que se podían generar a partir de las dimensiones del mismo.	5. Se propuso un entrenamiento, permitiendo una mirada amplia del movimiento, encontrando así, el sonido como una acción de movimiento y el transitar del cuerpo como un acto sonoro; esto se propuso desde el entrenamiento de la danza Butoh, proponiendo identificar y expresar gestos de un cuerpo en estado de transición: los sonidos propios e involuntarios, los sonidos que produce el cuerpo en relación con su entorno, la cualidad percutiva, la voz y su gesto en forma de viento.
		6. Lo referido a la composición espacial, se dio, para ejecutar cambios en el movimiento espacial, evidenciando el rastro y la sonoridad de cada movimiento.
		7. Mediante sesiones de sensibilización e improvisación se produjo material coreográfico.
		8. A partir del entrenamiento en Danza Butoh y de la Danza Kandyan, se empezó a coreografiar.
		9. Se construyeron las escenas, dependiendo de las posibilidades que daba el vestuario ²⁶ .
	10. Se trabajó la relación del cuerpo con la cámara estenopeica.	
	La idea general dramática, así como de luces y demás, se pensó desde la concepción de la transmutación que sufre el cuerpo después de la muerte, pensado única y exclusivamente desde dicha concepción, sin llegar a tener una línea dramática que contara algo, se daba la posibilidad al público de que sintiera a lo largo de la obra, tensión, y a partir de allí diera su opinión respecto a lo que la obra evocaba; esto nos permitió tener insumos suficientes para potenciar poco a poco las intenciones en la obra, respecto al cuerpo, a la voz y al manejo del objeto.	

²⁶ **VESTUARIO:** El vestuario se componía de una base, la cual era una especie de calzoncillo que tenía pretina, que iba desde la cintura hasta debajo de los pectorales, adicionalmente, en la primera parte de la obra, iba una especie de pechera con diferentes diseños para cada uno de los bailarines, dicha pechera tenía unas "mechas" que colgaban hasta la pantorrilla. El segundo vestuario era una camisa, con una sola manga. Todo el vestuario era de color piel.

Tabla 14 TABLA COMPONENTES TÉCNICOS COLUMBARIO

TABLA COMPONENTES TÉCNICOS COLUMBARIO			
OBRA	DINÁMICAS	ESTADO FÍSICO DEL CUERPO	RETOS PERSONALES
COLUMBARIO	1. Densidad en el tránsito del cuerpo por el piso (purgatorio).	1. Cuerpo suspendido, pensando en que hay dos posibilidades, 1° el cuerpo está en un estado de elevación y 2° el cuerpo tiene fuerza hacia el piso, generando así un estado de "calma".	1. Generar la disociación, correctamente, pasando por cada tránsito de una manera clara y precisa.
	2. Cuerpo flotante y con peso en las articulaciones.	2. Cuerpo tónico y con fuerza en cada articulación, la cual tiene contacto directo con el suelo para generar sonido.	
	3. Dinámica de latigazos con diferentes partes del cuerpo.	3. Cuerpo elevado y elongado, buscando desequilibrios y equilibrios, con disociaciones y ritmos internos del cuerpo.	
	4. Suspensión del cuerpo.	4. Centro muy arraigado al piso, para poder hacer contraposiciones y generar un equilibrio en todo el cuerpo.	
	5. Disociación en diferentes velocidades.	5. Fuerza en el tren inferior para sostener posiciones elevadas (relevé) ²⁷ .	
	6. Lentitud y esfuerzo, llegando a la tonicidad corporal para sostener el cuerpo en diferentes poses.	6. Disociación y resistencia para generar una estabilidad del cuerpo, pensado a partir de la densidad y tensión generada por la presión del objeto (caja), con diferentes partes del cuerpo.	
	7. Rapidez y exactitud	7. Fuerza y calma para poder transportar el objeto por el escenario	
		8. Dinamismo y disociación de diferentes partes del cuerpo a una velocidad prudente, generando así un ajuste y desajuste en diferentes partes del cuerpo a la vez.	

²⁷ **RELEVÉ:** Levantado. Se refiere al movimiento del pie o los pies al levantarse el cuerpo en punta o media punta, durante la ejecución de un paso o movimiento. (LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA- A. VAGANOVA).

Tabla 15 TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS COLUMBARIO

TABLA COMPONENTES INTERPRETATIVOS COLUMBARIO		
OBRA	ROL	INTENCIÓN REQUERIDA
COLUMBARIO	CUERPO DE BAILE (RÍO)	1. La intención establecida por el coreógrafo, era pensar en un cuerpo flotante, permitiendo así que la cabeza estuviese recostada en una almohada (la cabeza iba elevada todo el tiempo), mientras que el resto del cuerpo, sobre todo las articulaciones pesaban, y sostenía el cuerpo; esta dualidad se realizaba mientras que los cuerpos de manera progresiva y tranquilamente iban llegando a las posiciones indicadas. Es importante señalar a <i>grosso modo</i> que el cuerpo se concebía como un portador de agua, únicamente agua, de tal forma que se pensaba en el movimiento como el tránsito de agua por este recipiente (cuerpo).
	TRANSICIÓN RIO-MANDRÁGORA	2. La transición de la escena del "RIO" a la "MANDRÁGORA" (posición del cuerpo completamente erguido) era pensar el cuerpo estando completamente recostado en el piso boca-arriba, tenía que llegar progresivamente a la vertical, partiendo del imaginario del nacimiento y la maduración corporal de un ternero, o como si fuera un llamado desde el cielo, lo que nos hacía levantar del suelo.
	MANDRÁGORA	3. La "MANDRÁGORA" en realidad no tenía intención, la única intención interpretativa era dejarse llevar por la energía grupal y musical.
	VAMPIROS	4. La escena llamada "VAMPIROS", tenía como propósito generar una tensión en el espectador, partiendo del elemento (caja) en donde la relación del cuerpo con la caja, hacía pensar que estábamos en ataúdes y teníamos que desplazarnos de atrás hacia delante para que el público viera el rol interpretado en ese momento. A manera personal, la intención clara de mi rol en dicha escena, era desplazarme sin dejar que los pies tocaran la superficie del piso de la caja, lo único que podía tocar instantáneamente la caja eran las articulaciones de la muñeca, el codo o los dedos; adicional a esto, en algún momento del solo, emitía un grito hacia dentro, lo cual tensionaba más el ambiente de la obra.
	CUERPO DE BAILE	5. La última escena no tenía una intención establecida, era a manera personal; lo único que nos llevaba a la interpretación era el cansancio del tren inferior, la música, etc.

Tabla 16 TABLA CONSTRUCCIÓN ROLES COLUMBARIO

TABLA CONSTRUCCIÓN ROLES COLUMBARIO		
OBRA	ITEM DE CONSTRUCCIÓN	DESARROLLO
COLUMBARIO	ALCMCI (Apoyo de luces, Cuerpo-Música, Creación de Imaginarios).	El apoyo de luces, acompañado de la "Construcción del rol a partir de la interacción Cuerpo-Música" y de la "Creación de imaginarios", fomenta en el bailarín la instauración de una construcción energética que se establece progresivamente, y en donde ya no solo es de manera introspectiva, sino que integra al espectador, creando un vínculo fino y detallado de principio a fin.
	Emanación Energética-ALCMCI.	La emanación energética, concebida desde Cuerpo-Energía, fomenta el estado máximo de conexión en donde percibiendo que el cuerpo es energía que se mueve constantemente, afianza el ALCMCI, fluyendo y ocupando cada espacio personal e interpersonal, creando un universo único e irrepetible en el momento preciso para conversar entre los asistentes a un espectáculo escénico.

Con todo y lo anterior, me gustaría resaltar que dentro de la realización de las tablas comparativas, existen puntos equilibrados que permiten, realizar el proceso de análisis minucioso, construyendo relaciones de convergencia, entre la *TABLA DE CONSTRUCCIÓN DE ROLES* de las tres obras y así mismo, mencionando las herramientas interpretativas que podrá ayudar al bailarín de danza contemporánea a tener diversas herramientas las cuales le permitan apartar las más convenientes para diferentes propuestas escénicas; abriendo canales de exploración personal que lleven al individuo a momentos de apogeo intensos, catalogando las herramientas mediante subtextos, la relación cuerpo-energía, la asimilación de estados mediante la imitación o extracción de ademanes los cuales posibiliten una construcción de rol clara, la creación de imaginarios que proporcionen una línea dramática personal, la relación directa que tiene la emoción con la música y con el esfuerzo físico implementado en el cuerpo y por supuesto el nexo entre la mirada y el espectador, encerrando así a una conversación fina, detallada y sutil del momento escénico.

EVALUACIÓN DE OBJETIVOS

Para la realización de la respectiva evaluación de los objetivos propuestos en la investigación que gira en torno a la pregunta: *¿Qué motivaciones, ayudan a que el bailarín de danza contemporánea structure diferentes roles interpretativos?* me complacería antes que nada, mencionar lo que dice Blanco (1996): “La evaluación es el enjuiciamiento comparativo, corrector y comparativo del progreso del alumno, a partir de unos datos recogidos” (Citado por (Morales Artero, 2001), y de esta manera realizar precisamente la valoración de cada uno de los objetivos. Para empezar, el primer objetivo establecido fue: *“Analizar las metodologías de interpretación en las siguientes tres obras: (Other Side (laboratorio coreográfico), Un Decir, Columbario)”*, en donde como se pudo observar a lo largo del documento, realicé de una manera minuciosa la extracción de las metodologías tanto de los coreógrafos como la propia, en cuanto a la línea específicamente de interpretación, dicho desglose lo realicé mediante vertientes de componentes cualitativos (específicamente la descripción de exploraciones propias de interpretación), así como componentes cuantitativos (la realización de la TABLA DE COMPONENTES INTERPRETATIVOS, la cual me permitió tener una triangulación más sencilla al momento de ver un progreso en el proceso personal, asimilación de roles nuevos, y cambios personales para abordar la interpretación) trayendo consigo, una evaluación de manera óptima, dado que pude establecer parámetros específicos que me permitieron ser consciente de las diferentes formas de interpretación que poseo hasta el momento como bailarín de danza contemporánea; esquematizando un progreso desde la primera obra -*Other Side*- hasta la última obra (Columbario) y por supuesto otros procesos creativos que han sucedido

después de esta última y que me han posibilitado un crecimiento no solo como bailarín, sino como docente, coreógrafo, etc.

Otro de los objetivos a evaluar es: *“Analizar la evolución técnica e interpretativa”*, esta al igual que el parámetro anterior, se pudo socializar y analizar mediante una tabla (TABLA DE COMPONENTES TÉCNICOS, adicional a la TABLA DE COMPONENTES INTERPRETATIVOS), la cual arrojó la evolución que técnicamente he ganado a nivel de precisión del movimiento, resistencia y fuerza, de manera que la colectividad se logre visibilizar por el trabajo personal, esto último gracias a cada uno los parámetros que establecieron individualmente los (as) coreógrafos (as) y que permitieron tener una base sólida sobre la cual hacer una evaluación mucho más rigurosa y precisa, dando como resultado un insumo de habilidades corporales las cuales he podido determinar y que aún sigo trabajando, tales como la fluidez, la precisión del movimiento, la fuerza en diferentes partes del cuerpo, la resistencia a una carga grande de ejercicio corporal, el diálogo óptimo entre los saberes corporales que poseo hasta el momento, como de los nuevos aprendizajes en cuanto a movimiento y cuerpo, etc.

Para culminar, el último de los objetivos establecidos para el desarrollo de este trabajo, lo determiné de la siguiente manera: *“Establecer algunas de las herramientas interpretativas utilizadas en mi interpretación, que ayuden al desarrollo de roles en escena”*, esto a partir de la triangulación que realicé entre las TABLAS BASES, TABLAS DE COMPONENTES TÉCNICOS y las TABLAS DE COMPONENTES INTERPRETATIVOS, las cuales fueron arrojando algunos apartados que permitieron

realizar la última tabla (TABLA DE CONSTRUCCIÓN DE ROLES) mostrando, por ejemplo, la fuerte relación que existe entre interpretación- música, de igual forma en como el cuerpo que va en diálogo con el movimiento, se ven influenciados de tal manera que se genera un tipo de actitud y emocionalidad para ciertas puestas en escena , así mismo, el subtexto como eje primordial de la dramaturgia personal, que le da la posibilidad al bailarín de tener una cronología, o al menos un entendimiento más subjetivo de lo que se requiere para las diferentes manifestaciones danzarias en las cuales se vea implicado, etc.

Los tres ítems mencionados anteriormente como base de los objetivos a desarrollar en esta propuesta investigativa, arrojan un acercamiento óptimo y un resultado reconfortante, dado que se puede evaluar y constatar la mejora que he tenido en aspectos tales como la interpretación, técnica y sobre todo, cómo ser consciente de estos dos componentes para poder desarrollar de la manera más acertada los diferentes roles interpretativos que se me han presentado a lo largo de mi carrera como bailarín y que me permiten tener insumos tanto para potencializar como para poder, a partir de lo que se ha venido trabajando, dejar que se desarrollen y surjan nuevas propuestas personales y grupales para una construcción acertada de un rol danzado.

CONCLUSIONES

Culminando esta investigación, considero pertinente especificar que el documento, más allá de una estructura fija, es un primer indicio y un primer esbozo de lo que más adelante se pretende desarrollar con mayor profundidad, dado al interés de investigar las formas de llegar a una Metodología de creación de roles interpretativos, que permitan a varios bailarines, tener diferentes herramientas condensadas tanto en un documento como en el cuerpo y que posibiliten el camino de la interpretación de una manera más sencilla y no tan abstracta.

Así pues, dentro de las conclusiones me gustaría mencionar algunas de las herramientas que he podido utilizar y así mismo, considero pueden potenciar la interpretación en un bailarín, estas son:

1. Construcción del rol a partir de la interacción Cuerpo-Música.
2. Generador de rol a partir de la activación corporal y esfuerzo físico.
3. El rol a partir de la interacción con la mirada.
4. Subtexto como eje dramático.
5. Apropiación de ademanes cotidianos.
6. Creación de imaginarios.
7. ALCMCI (Apoyo de luces, Cuerpo-Música, Creación de Imaginarios).
8. Emanación Energética- ALCMCI.

Todos estos ítems permiten al lector y más específicamente al bailarín de danza contemporánea optar por la investigación corporal de cada uno de estos elementos que a lo largo de mi carrera me han servido como insumos para la generación de los diferentes roles a los cuales me he visto enfrentado. Es por esta razón que dentro de las conclusiones de la investigación se puede establecer:

1. El bailarín de danza contemporánea está en toda la capacidad corpórea de explorar las diferentes formas de interpretación propias y grupales, de tal forma que potencialice el equilibrio existente entre técnica y lo que empezamos a conocer a lo largo de los años como interpretación en danza, más específicamente en danza contemporánea.
2. La metodología para la creación del rol dentro del aspecto interpretativo se convierte en una posible herramienta que aporta a dar sentido a la interpretación en danza contemporánea que en ocasiones puede ser abstracta tanto para el bailarín como para el espectador; generando así un diálogo en donde ambas partes puedan entender qué se quiere decir, si es que se quiere decir algo, o a qué fin se quiere llegar con el hecho de estar en un escenario conmoviendo y moviendo sentimientos.
3. Es importante recalcar y tener siempre presente que: “El 97% de lo que somos, es Cuerpo energético o Energía, solamente el 3% restante es nuestro cuerpo físico” (Arregui Arizaga) Entonces, saber manejar la energía en escenario para llevar al público a observar y conocer lo que cada uno con su manera única e irrepetible, le quiere dar a comprender.

4. El cuerpo por sí solo es un mar de señales y de formas de expresión, por lo tanto, está en el poder del bailarín llevar su cuerpo a diferentes estados. En primera medida para generar una transformación propia; y en segunda, para generar una coincidencia con el espectador, de tal forma que lo conmueva y experimente diferentes emociones y sensaciones, en ese diálogo fino y delicado que se genera con cada puesta en escena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y WEBGRAFÍAS

- Arellano, M., & L Osuna. (1995).
- Arias Valencia, M. M. (1999). La triangulación metodológica: sus principios, alcances y limitaciones. 3.
- Arredondo, A., Santillan, Daniela, & Flores, Norman. (s.f.). Danza Butoh: El cuerpo que renace de las cenizas. *Eter Digital*. Obtenido de <http://eterdigital.com.ar/danza-butoh-el-cuerpo-que-renace-de-las-cenizas/>
- Arregui Arizaga, A. (s.f.). "EL CUERPO ENERGÉTICO Y LOS QUISTES DE ENERGÍA". 5. Obtenido de <http://www.arantxaarregui.com/pdfs/libro2.pdf>
- Arriba del Telón: Vocabulario Teatral. (s.f.). *Materiales de lengua*. Obtenido de http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/PROPUESTAS_LECTURA/MANZANAS/manzanas_hotpotatoes/manzanas_teatro_cross.htm
- Atuesta, J. (Dirección). (2016). "UN DECIR reel" [Película]. Bogotá.
- Atuesta, J. (Dirección). (2016). (Completa) Jaime Garzón - Conferencia - Corporación Universitaria Autónoma de Occidente. Del minuto 17:50 al minuto 21:18 [Película]. Bogotá. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=RBjm0dTL7EE>
- Atuesta, J. (Noviembre de 2016). Un Decir (Programa de Mano). Bogotá D.C.
- Atuesta, J. (Agosto de 2018). Entrevista coreógrafos- "Un Decir". (L. A. Mesa Rodríguez, Entrevistador)
- Bernal Aguilera, J. (Septiembre de 2018). Entrevista coreógrafos- "Columbario". (L. A. Mesa Rodríguez, Entrevistador)
- Bernal, J. (Diciembre de 2016). Postulación Coreógrafo(a) Compañía de Danza, Teatro Jorge Eliecer Gaitán. Bogotá, Colombia.
- Bernal, J. (Dirección). (2017). *Columbario - Obra completa* [Película]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=_Dv5--dOiN8&index=11&list=LLZbAXgZiOOJcDARydBqRjEg&t=0s
- Bernal, J. (Dirección). (2017). *COLUMBARIO - Un libro de carne que existe al ser leído. Tráiler* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5g5IQjHBjb8>
- Bernal, J. (2017). Conversación ensayo Columbario.
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: Una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios, Revista de investigación social*, 56.
- Bresnick Hecht, A. L., Vicens, Ignacio, & Hualde. (s.f.). Teatralidad en Casa: la arquitectura doméstica y la diva. 5.

- CA, M. J. (s.f.). ¿Qué es la danza butoh y dónde puedes aprender en la ciudad? Obtenido de <https://mxcity.mx/2016/06/que-es-la-danza-butoh-y-donde-puedes-aprender-en-la-ciudad/>
- Cámara Oscura. (s.f.). *Danipartal*, 2. Recuperado el 19 de Septiembre de 2018, de http://www.danipartal.net/fisica_quimica_sesiones/camara-oscura.pdf
- Camargo Márquez, E. N., & Wisner Montaña, Gabriela. (2017). Caracterización de las figuras de la cultura Muisca en el periodo Temprano y Tardío. 28-68.
- Celis, A. (2016). Programación IX Festival Danza en la Ciudad 2016. Territorios en Conexión. *UN DECIR*, 100-101.
- Cerdá. (1994).
- Columbarios y Nichos de cremación. (s.f.). *Dignity Memorial*. Obtenido de <https://www.dignitymemorial.com/es-es/plan-funeral-cremation/cemetery/types-of-cemetery-property/columbaria-and-cremation-niches>
- Córdoba, E. (Septiembre de 2018). Entrevista bailarines "Columbario". (L. A. Mesa Rodríguez, Entrevistador)
- Cuca Rada, S. (Agosto de 2018). Entrevista bailarines, "Un Decir". (L. A. Mesa Rodríguez, Entrevistador)
- De Pelekais, C. (2000). *Métodos cuantitativos y cualitativos: diferencias y tendencias*. Obtenido de ResearchGate: www.researchgate.net/publication/275651756
- Escuela, K. (22 de Enero de 2014). Clases de Kandyan en Febrero. Obtenido de <http://feriamultiplesdisciplinas.blogspot.com/>
- Fabrega, J. (s.f.). La interpretación para bailarines. 316-317.
- Fernández, P., & Pértegas Díaz. (2002). Investigación cuantitativa y cualitativa. 1.
- García Amado, J. A. (2005). Interpretar, argumentar, decidir. 32.
- Gómez Camacho, N. (Agosto de 2018). Entrevista bailarines, Other Side. (L. A. Mesa Rodríguez, Entrevistador)
- Gordillo Forero, N. A. (2007). Metodología, método y propuestas metodológicas en Trabajo Social . *Tendencia & Retos*, 123, 126.
- Jiménez Paneque, R. (1998). Metodología de la Investigación. Elementos básicos para la investigación clínica. 18.
- Jurica, J. (s.f.). RUBIKON- Cámara Oscura. 2. Recuperado el 19 de Septiembre de 2018, de https://www.scout.org/sites/default/files/content_files/Rubikon2_ES_2_0_3_9.pdf
- López Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI Revista de Educación. Universidad de Huelva*, 170.

- Mandrágora. (s.f.). *Especial*, 545.
- Martínez, N. (Dirección). (2018). *Convocatoria Residencia Artística - Nelson Martínez* [Película].
Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=7-wl9Y1lXr8&t=100s>
- Martínez, N., & Giquel, M. (2016). Dossier Laboratorio Coreográfico 2016 Other Side Company.
- Martínez, N., & Giquel, M. (Dirección). (2016). *Laboratorio Coreográfico "Other Side"* [Película].
Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5PwmyjpKDAc>
- Mesa Rodríguez, L. A. (2017). Bitácora Compañía Residente del Teatro Jorge Eliécer Gaitán.
Bitácora obra COLUMBARIO. Bogotá D.C., Colombia.
- Morales Artero, J. J. (2001). *Tesis Doctorales en Red*. Obtenido de
<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5036/jjma08de16.pdf.PDF>
- Munevar, J. G. (2018). Solista- Cuerpo de Baile. (L. A. Mesa Rodríguez, Entrevistador)
- Nelson, M., & Giquel Marie (Dirección). (2016). *"Laboratorio Coreográfico- Other Side"* [Película].
Bogotá. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=5PwmyjpKDAc>
- Niell, S. M. (1992). El concepto de técnica en Ortega y Gasset. 158.
- Ortega. (1993).
- Paz Aguilera, A., Fernández Barban, Dágmaris, Montero Cabrera, Liana, & Comas Segura, Gustavo de Jesús. (2011). Reflexiones en torno a los conceptos de comprensión e interpretación.
Cuadernos de educación y desarrollo, 3(23), 1.
- Pérez Monjaraz, N. (s.f.). La desterritorialización del cuerpo. Una reflexión acerca de la danza Butoh. *Reflexiones Marginales*. Obtenido de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-desterritorializacion-del-cuerpo-una-reflexion-acerca-de-la-danza-butoh/>
- Raulferre. (2 de Septiembre de 2012). Funcionamiento de una cámara estenopeica. Obtenido de
<https://radiovisual.wordpress.com/2012/09/02/funcionamiento-de-una-camara-estenopeica/>
- Sarduy Dominguez, Y. (2007). El análisis de información y las investigaciones cuantitativa y cualitativa. *Revista cubana de salud pública*.
- Silva Camarera, J. M. (2000). Humanismo, técnica y tecnología. Segunda parte. *Contaduría y Administración* (198), 1.
- Tejada Gómez, J. (2 de Agosto de 2016). Obtenido de
<https://diariodigital.com.do/2016/08/02/con-sabrosura-mandragora.html>
- Vicuña, C. (13 de Noviembre de 2005). Danza Kandyán. *Zancada*. Obtenido de
<http://www.zancada.com/2005/11/13/danza-kandyan/>
- Woodkid. (21 de Mayo de 2011). Run boy run. Obtenido de
<https://www.youtube.com/watch?v=Imc21V-zBq0>

Zannier, M. B. (24 de Enero de 2018). *La danza tiene el poder de transformar al bailarín y al público*. Obtenido de [www.eltribuno.com](https://www.eltribuno.com/salta/nota/2018-1-23-13-56-0--la-danza-tiene-el-poder-de-transformar-al-bailarín-y-al-publico): <https://www.eltribuno.com/salta/nota/2018-1-23-13-56-0--la-danza-tiene-el-poder-de-transformar-al-bailarín-y-al-publico>

