

UNIVERSIDAD NACIONAL
CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y EXTENSIÓN ARTÍSTICA (CIDEA)
ESCUELA DE DANZA
MAESTRÍA PROFESIONAL EN DANZA CON ÉNFASIS EN FORMACIÓN
DANCÍSTICA

Informe de sistematización de experiencias de la práctica pedagógica

La voz silenciada del danzante: reconocimiento de las incidencias de la voz en la danza

Brian Miguel Peña Andrade (Mike Peña)

DPA 737 Técnica aplicada II

MSc. Guiselle Román López

DPA 709 Técnica de danza VI

Dra. Enid Zuñiga Murillo

Enero, 2023

Heredia, Costa Rica

Tabla de contenido

| | |
|---|-----------|
| Sobre el autor..... | 5 |
| Resumen..... | 6 |
| Abstract..... | 7 |
| Presentación: La voz silenciada del danzante: Camino hacia una corpografía del sonido..... | 8 |
| Objetivo, objeto y eje de sistematización..... | 10 |
| Capítulo I: Reconstrucción histórica del proceso vivido..... | 11 |
| Precedentes metodológicos de la práctica en la enseñanza vocal en danzantes..... | 11 |
| Etapa I. Reencontrando lo silenciado..... | 20 |
| Sesión 1: Jueves 7 de julio o Diagnóstico..... | 21 |
| Sesión 2: Lunes 11 de julio o Respirando..... | 22 |
| Sesión 3: Miércoles 13 de julio o Identificando la vibración..... | 24 |
| Sesión 4: Jueves 14 de julio o Mapa de mi propia resonancia..... | 27 |
| Etapa II. Jugando a vibrar..... | 30 |
| Sesión 5: Lunes 18 de julio o La voz deconstruida..... | 30 |
| Sesión 6: Martes 19 de julio o Los matices..... | 31 |
| Sesión 7: Miércoles 20 de julio o El puente..... | 34 |
| Sesión 8: Jueves 21 de julio o El texto..... | 36 |
| Etapa III. Exposición vocal..... | 37 |
| Sesión 9: Jueves 21 de julio o Clase abierta..... | 37 |
| Sesión 10: Viernes 22 de julio o Entrevista..... | 38 |
| Capítulo II: Reflexiones a fondo..... | 40 |
| La Dantriz y el Dantor: Postulado de un aficionado para el puente entre dos islas..... | 40 |
| La voz como extensión..... | 43 |
| Carta a la voz: El placer de la experiencia romántica..... | 44 |
| La manifestación social de la voz..... | 45 |
| El estado político de la voz en la danza..... | 47 |
| El artista formador: Postulado para la visión de un artista que enseña..... | 51 |
| Capítulo III: Conclusiones (o puntos de llegada) y recomendaciones..... | 55 |
| Capítulo IV: Estrategia de comunicación. | |
| Video documental..... | 60 |

| | |
|---|----|
| Referencias bibliográficas | 61 |
| Apéndices | 62 |

Tabla de figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1: Jugando, Fotografía de los momentos del juego. | 14 |
| Figura 2: Círculo reflexivo. | 19 |
| Figura 3: Trabajo en la construcción de la coreografía de aire. | 24 |
| Figura 4: Empaste, trabajo en la unificación de la vibración colectiva. | 25 |
| Figura 5: El coro, juego de interpretación sonora a través de directrices. | 26 |
| Figura 6: Trabajo en la representación gráfica. | 27 |
| Figura 7: Representación gráfica de la ruta de la resonancia. | 28 |
| Figura 8: Registro fotográfico en la interpretación de la voz. | 32 |
| Figura 9: Registro fotográfico en la interpretación en la acción física. | 33 |
| Figura 10: Cubo de los esfuerzos de Laban. | 35 |

Sobre el autor

Soy un latinoamericano más, queriendo capitalizar sus conocimientos a través de un título que lo postulará ante el mundo como maestrante. He tenido la oportunidad de enfrentarme a procesos de formación en donde me veo como mediador de experiencias donde el arte y la expresión humana son las protagonistas.

Nací en Colombia, en un país donde la agresividad toma forma desde los cimientos de la infancia. He arrastrado comportamientos patriarcales y machistas que se cultivaron inconscientemente en mi ser como parte de los artificios contemporáneos, pero, aun así, veo en el arte el virus epistemológico para combatir la modernidad desde adentro. He podido vislumbrar en mi vida una ruta a través de la enseñanza del arte para servir y aportar positivamente en este mundo convulso.

Soy maestro en Artes Escénicas, egresado de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, soy hijo de lo público y de lo regalado. Nací en una familia promedio de clase media con aspiraciones al capital y a lo conservador. Crecí en un ambiente lleno de juicio y de señalamientos que me obligaron a levantar mi pecho con orgullo ante las imposiciones y el deber ser. Amé el arte el día que me descubrí encerrado en mi cuarto a las 11:30 p.m. “tratando” de bailar salsa, encontré en el movimiento mi autenticidad, estudié actuación como irreverencia ante el sistema y encontré la danza como un niño que abre su regalo en Navidad: me descubrí como soñador y soñé, crecí y seguiré creciendo.

Ahora, tengo la oportunidad de abrir las puertas para mediar el arte a la comunidad, para fomentar eso que el arte me hizo sentir, viéndome como emisario de procesos inclusivos y amorosos que transforman en colectividad el ser.

Mike Peña

Resumen

Esta sistematización de experiencias expone un proceso pedagógico del uso de la voz en la danza, enfocado en el trabajo vocal de danzantes contemporáneos integrantes de la Compañía de Cámara Danza de la Universidad Nacional (CCDUNA), atravesados por el estudio de diversos procesos en el reconocimiento del potencial de la voz en escena, al indagar en la corpografía y su exploración a través de la sonoridad vocal como extensión del cuerpo, para posicionar al danzante desde un lugar político, artístico y pedagógico en cuanto a la exploración vocal en la danza y su praxis. Esto posibilita la oportunidad de reconocer a través de la experiencia, los descubrimientos y reflexiones de cada una de las personas protagonistas de esta investigación en cuanto a la incursión del danzante contemporáneo en el trabajo vocal.

Palabras clave: *danza, pedagogía, voz, corpografía, cuerpo, vibración, sonoridad, exploración, posición política, expresividad.*

Abstract

This systematization of experiences exposes a pedagogical process of the use of the voice in dance, focused on the vocal work of contemporary dancers who are members of the Chamber Dance Company of the National University (CCDUNA), crossed by the study of various processes in the recognition of the potential of the voice on stage, investigating the corpography and its exploration through vocal sonority as an extension of the body, positioning the dancer from a political, artistic and pedagogical place in terms of vocal exploration in dance and its praxis, allowing the opportunity to recognize through experience, the discoveries and reflections of each of the protagonists of this research regarding the incursion of the contemporary dancer in vocal work.

Keywords: *dance, pedagogy, voice, corpography, body, vibration, sonority, exploration, political position, expressiveness.*

Presentación. La voz silenciada de la persona danzante: un camino hacia una corpografía del sonido

La voz se ha tornado como un tabú para el danzante. La expresividad en la escena ha llevado a que la profesionalización en la Danza y su formación utilice el cuerpo como único insumo expresivo, dejando el trabajo vocal a discreción de la persona coreógrafa o facilitadora. ¿Qué pasa cuando la persona danzante se enfrenta a un proceso de exploración vocal? ¿De qué manera esta herramienta puede potencializar el trabajo expresivo de la persona danzante? ¿Qué incidencias políticas tiene el uso de la voz en la danza?

Para el desarrollo de esta sistematización de experiencias, se tiene en cuenta la exploración de la voz como herramienta expresiva e interpretativa en danzantes profesionales egresados de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica, experiencia que tuvo lugar en el taller-laboratorio, “La voz silenciada del danzante”, propuesto como parte de la práctica pedagógica, en el marco de la Maestría en Danza con énfasis en Formación Dancística, con participantes pertenecientes a la Compañía de Cámara Danza UNA (CCDUNA) del año 2022.

Este proceso se realiza con seis integrantes. El trabajo se desarrolló a lo largo de diez sesiones de trabajo, las cuales tenían una duración aproximada de dos horas y media, a excepción de la última que tuvo como cierre una duración de cuatro horas. La práctica tuvo lugar en las instalaciones de la Universidad Nacional en los espacios adecuados para el desarrollo de las prácticas de la compañía CCDUNA.

La sistematización se posicionó desde una mirada autorreferencial al localizar la experiencia desde un lugar hermenéutico, que toma forma con los aportes reflexivos de las personas participantes, y abarca niveles multidimensionales que abren las puertas a diferentes aspectos que comprenden el uso de la voz en danzantes profesionales.

En el taller, la sonoridad del cuerpo se exploró desde un lugar que procuraba la exploración de la técnica vocal a través de la ruptura convencional en su enseñanza, para abordar el sonido del cuerpo desde su propia naturaleza sin pretensiones tradicionales propias de la educación clásica de la voz.

Se habilitó un laboratorio donde el danzante se encontró con su vibración desde su

humanidad, junto con la necesidad de comunicar desde lo sonoro, para identificar un lenguaje que estaba permeado por matices que daban paso al ser a partir de la voz, teniendo como soporte la construcción corporal de cada persona danzante.

Este proceso abrió un abanico de posibilidades que condujo el taller-laboratorio a un constante entrenamiento del aparato fonador, con el propósito de visibilizar el reconocimiento de este como parte del estudio corporal, y acreditar al propio sonido como una extensión del cuerpo para la danza.

Este proceso se determina taller-laboratorio porque pretende ahondar en la idea científica de la investigación a través de la prueba. Deja de ser un taller con intereses catedráticos, para convertirse en un proceso donde se transita desde la investigación individual y colectiva, por medio de un contenido que procura abordar el programa desde una mirada experimental.

Por todo lo anterior, este documento tiene como necesidad abrir un espacio en el que las personas danzantes participen desde sus cuerpos y sus voces, destacando ambos elementos como recursos de su creación artística, al depositar en ellas y ellos los hallazgos del ejercicio de la formación vocal en danzantes como parte de la praxis en el campo de la Enseñanza en Artes. Lo anterior desmitifica el trabajo vocal en danzantes y ubica el proceso formativo de la voz como parte de una necesidad para la institución de la academia.

Objetivo, objeto y eje de sistematización

Objetivo

Profundizar en las incidencias del trabajo vocal en los procesos formativos con danzantes profesionales, por medio de una propuesta metodológica, para la incorporación de la voz como un recurso consustancial en el posicionamiento político-artístico del danzante.

Objeto

El entrenamiento vocal con bailarines profesionales de la Compañía de Cámara Danza de la Universidad Nacional -Danza UNA- (CCDUNA), en el taller “La voz silenciada del danzante”, durante el I semestre 2022.

Eje

¿Cuál fue el impacto del trabajo vocal en danzantes profesionales de acuerdo con sus vivencias y reflexiones?

Capítulo I. Reconstrucción histórica del proceso vivido

Precedentes metodológicos de la práctica en la enseñanza vocal en danzantes

Esta experiencia está conformada por diferentes aristas que hicieron viable el proceso de enseñanza-aprendizaje a través del arte, entre estas, los precedentes metodológicos que viabilizan el proceso. Estos últimos contemplan la experiencia desde una perspectiva crítica para el proceso de la práctica en formación para la danza.

Los momentos de la praxis

“La praxis para mí es la posibilidad de evidenciar a través de la práctica el pensamiento intuitivo de la acción, contemplando las dimensiones de la ética propia en el relacionamiento intersubjetivo de la situacionalidad humana”,
Mike Peña.

Recrear la práctica a través del discurso del método, pone en evidencia cómo desde un lugar de exploración, se crean discursos que atisban cimientos pedagógicos intuitivos que nacen de la experiencia y la escucha. Este diseño no pretende postularse como un nuevo paradigma, solo pretende manifestar desde un lugar honesto los lugares por los cuales habita el recurso académico en la práctica de la mediación en el trabajo vocal con danzantes profesionales.

Se integró al vocabulario de la experiencia, un concepto que infiere en la caracterización de las dinámicas por las cuales transitaban las sesiones. A estos espacios se les determina como **momentos**; cada momento tenía objetivos, e iban guiados por la necesidad de cumplir con contenidos y criterios preestablecidos para el desarrollo del taller-laboratorio.

Vale la pena resaltar que cada momento estuvo compuesto con diferentes ejercicios que se tornaron como método para el desarrollo de la sesión. Cada día tuvo un contenido diferente, pero detrás de ese contenido había un esquema que cumplió con una serie de criterios para la exploración en el trabajo vocal con danzantes profesionales.

- Aquí y ahora.

- Jugando a ser niños.
- Vibrando y sonando.
- Al son de la canción.
- Reflexión.

Aquí y ahora

Al pasar de los días, y parecido a un ritual, se instauraron ejercicios guiados por la intuición.

Mi intuición como facilitador, ha almacenado, al pasar del tiempo, una serie de engramas que se han manifestado como parte de la praxis en mi quehacer como mediador en las artes, inconscientemente presupuesto la necesidad de aterrizar mi mente a la práctica escénica. Es una situación que amerita el estar presente en lo que soy y lo que representó como humano en el momento, para indagar en rutas donde la atención a la concentración toma valor desde la introspección, preguntas como: *¿dónde estoy? ¿Por qué estoy? ¿Para qué estoy?* Son detonantes para crear en las personas participantes el momento del *aquí y el ahora*.

Este ejercicio se instaure con el objetivo de trabajar la concentración. Lleva la atención del pensamiento al suceso presente que abarca una totalidad en la misma existencia; ejercicios como este pretenden entablar un diálogo entre la subjetividad de la persona participante con la decisión de estar en el lugar que se encuentra, para que determinado por esa resolución participe de manera “real” en la dinámica de la práctica formativa.

Teniendo en cuenta lo anterior, junto con la compañía CCDUNA tuve la posibilidad de proponer el siguiente ejercicio, en el siguiente orden:

1. Todos a un costado del salón (uno al lado del otro).
2. Cierren los ojos.
3. Respiren, concentren la energía en la respiración.
4. Identifiquen, en qué están pensando y no lo juzguen.
5. A continuación, se interviene el pensamiento de las personas participantes con las siguientes preguntas: ¿por qué razón está usted aquí? ¿Qué significa que usted esté aquí en este espacio? (Se deja un espacio para la reflexión).

6. Se abre un espacio para que las personas participantes puedan concretar una palabra que los identifique con el trabajo próximo para ese día.
7. Cuando la persona participante está lista, se integra al espacio exponiendo su palabra al grupo.

Jugando a ser niños

Este momento es instaurado por los beneficios que trae el juego para los procesos cognitivos de aprendizaje, pero la pregunta es: ¿qué función tiene para mí el juego en escena? Desde un análisis integral del juego, sirve como un puente entre lo real y lo ficcional, lo cual lleva a una seriedad que está intrínseca por el hecho de haber parámetros por los cuales transitar para la resolución del ejercicio lúdico. Esto responsabiliza a la persona participante de cumplir a cabalidad las “reglas” por las cuales se rige. De esta manera, esta apreciación abre puertas al objetivo ficcional por el cual se transita, razón por la cual el juego toma forma por el cumplimiento estricto de estos parámetros.

Antes de anunciar los juegos que trabajamos, es menester reafirmar que mi posición frente a lo lúdico y al juego como mecanismo de enseñanza-aprendizaje, es fundamental no solo como parte de un solo momento, sino que la tónica lúdica tiene que ir transitando *todo el tiempo* de la mano con la enseñanza en la práctica formativa para las artes del movimiento. “*Fue tan lúdico que no nos dimos cuenta que estábamos aprendiendo algo*” (Álvaro Murillo, integrante de la CCDUNA 2022, comunicaciones personales, 22 de julio del 2022).

A continuación, enunciaré los juegos que se trabajaron a lo largo de las sesiones de trabajo como parte del calentamiento ficcional, corporal y cognitivo. Cabe resaltar que estos juegos están propuestos para ser abordados desde la exploración vocal y sonora desde diferentes aristas.

- ***A-zo-ko***: juego en círculo. Relacionamiento de figuras corporales con la sílaba correspondiente. A una figura de brazos, Zo, otra figura y Ko, una última figura. La palabra *Azoko* va transitando por el círculo, haciendo que la persona participante haga un esfuerzo de concentración y disociación entre la sílaba dicha y el movimiento asociado a este.

- **Amo al que está enfrente y odio al que está atrás:** juego en círculo. Ejercicio de calentamiento corporal a través de la resistencia y esfuerzo de los demás integrantes del grupo. Caminando en círculo, se pronuncia lo siguiente “amo al que está enfrente, odio al que está atrás”, luego, mientras se sigue caminando el mediador cuenta 1, 2, 3. En el momento, tres de las personas participantes se disponen a atrapar a la persona que aman y a no dejarse atrapar por las personas que odian, lo cual lleva a una acción física concreta donde el rechazo y el deseo toman forma en el mundo ficcional.
- **Ninja:** ejercicio de atención en la agilidad. La personas participantes se hacen en círculo, se preparan para abordar desde la ficcionalidad del ataque. El turno corre hacia la derecha. La persona que lleva el ataque puede hacer un movimiento contundente en aras de golpear la parte superior de la mano por encima de la muñeca; las otras personas pueden reaccionar con un movimiento contundente que las aleje del ataque de la persona que tiene el turno, en caso tal que se toque la mano por encima de la muñeca. El objetivo del juego es vencer a los demás sin perder ninguna de sus armas.

Figura 1. *Jugando*



Nota: Trabajo en el juego y la vivencia desde la ficcionalidad a través del juego.

Vibrando

Para este momento, la atención de la sesión iba dirigida al contenido específico previamente diseñado para la elaboración del taller. El trabajo en el detalle del cómo se enseña, permitió ahondar de manera eficaz la relevancia del contenido, para darle valor a la preparación de la experiencia desde lo teórico, y otorgar protagonismo a la exploración intuitiva del modo.

El estudio de la vibración articuló el fenómeno vocal con el trabajo somático, entendiendo “vibración” como consecuencia de la resonancia y su incidencia en el reconocimiento de la voz en el cuerpo de las personas integrantes de la CCDUNA.

La interacción dinámica del contenido permitió crear un espacio lúdico en la exploración, atendiendo las posibilidades sonoras para el uso de la voz.

Contenido:

A. Fonética: el fenómeno de la voz.

B. Respiración: soporte técnico vocal.

C. Resonadores: corpografía sonora.

D. Mi propia técnica vocal.

E. La voz y el movimiento.

F. Dramaturgia orgánica: un acercamiento a la palabra en movimiento.

G. El texto.

H. La voz y la composición en la danza.

El impacto de este contenido tuvo relevancia en su manejo lúdico que instauró una dinámica donde el trabajo teórico se aborda desde la diversión y la exploración a través de la voz. “Ocupaba mucho reírme así, creo que es como observar o sentir que todos estábamos disponibles por el uso de la voz, nuestros cuerpos y nuestras voces estaban dispuestos para ser moldeables y creo que eso es lo que más me queda de la experiencia en general de todos los ejercicios” (Michelle Sánchez, integrante de la CCDUNA 2022, comunicaciones)

personales, 22 de julio del 2022).

Al son de la canción

El uso de la canción tuvo un lugar bastante particular. La reflexión del canto y su manifestación en la expresividad humana vinculó a la persona participante con el acto poético en el vínculo humano a través de la vibración.

Estas canciones se prestaban para la interacción a partir del juego, la repetición, interpretación y reinterpretación de la letra.

Corre que te pillo

*“Corre que te pillo,
corre que te agarro,
mira que te lleno
la cara de barro.
Si tu madre, quiere un Rey
la baraja, tiene cuatro.
Rey de oros,
rey de copas,
rey de espadas
rey de bastos.*

*Corre que te pillo,
corre que te agarro,
mira que te lleno
la cara de barro.*

*Del olivo yo me olvido,
del esparto, yo me aparto,
del sarmiento, me arrepiento,
de haberte, querido tanto”.*

(García, 2012, pp. 44-45)

Esta canción es tomada de la escena seis del acto primero de la obra dramática “La Zapatera prodigiosa” de Federico García Lorca, y es adaptada para el trabajo con las personas danzantes de la compañía CCDUNA.

El cucú

*En el lejano bosque ya canta el cucú,
oculto en el follaje,
al búho contestó:
cucú le llamó, cucú le llamó
cucú cucú cucú. (bis)*
(Millan, C. s.f.)

Canción infantil peruana con compositor anónimo, transcrito a lectura musical por Héctor Millán Cabanillas. Esta canción posibilitó el juego en cánones vocales, y la interpretación por medio de la libre asociación de ideas.

La flor de la cantuta

*Una flor de la cantuta
en el río se perdió
púsose contento el río
su perfume se llevó.*

*La flauta del pastor
en el río se cayó
púsose contento el río
y su música llevó.*
(Puka Pirucha, 1968)

Esta canción fue utilizada para el juego de las voces a diferentes tiempos, se prestó

también para su interpretación a través del movimiento y la libre asociación de ideas.

Las personas participantes a través de la canción pudieron conectar de manera lúdica con sus emociones. El espacio lo sintieron libre de juicio, pudieron expresarse y a su vez potencializar el trabajo interpretativo a partir de la voz: *“Me gustó mucho, creo que fue lo mejor del taller, ese espacio de complicidad donde nos dejamos ser y explorar otras cosas, donde salió una cantante... Me siento libre de expresarme, y no sabía que podíamos lograr una afinación entre todos”* (Jennifer Ramos, integrante de la CCDUNA 2022, comunicaciones personales, 22 de julio del 2022).

Reflexión

Los momentos reflexivos en la práctica se manifestaron en diferentes tiempos de la sesión.

La necesidad de preguntar sobre los sentires como parte de la profundidad que se le quiere dar a la práctica desde un lugar crítico evidenció un afán por indagar en la diversidad de las percepciones de cómo la práctica transcurría.

Considero, por otra parte, al ser un espacio de laboratorio, que había una necesidad recurrente de averiguar si los caminos decididos eran óptimos para el acercamiento del trabajo vocal en personas danzantes; sin embargo, en términos exploratorios, esta práctica en la reflexión permitió crear un vínculo crítico entre la praxis y su alcance intersubjetivo en la conectividad metodológica.

En ocasiones, el círculo reflexivo no era del todo necesario, la experiencia había transitado por lugares donde las personas participantes seguían viviendo las sensaciones; reflexionar sería un proceso que se daría luego de sentir lo sucedido con más calma.

Para crear un espectro en cuanto a la identificación metodológica del ámbito reflexivo, hago énfasis en los dos modos evidenciados en la práctica:

- *Reflexión senti-pensante*: preguntas relacionadas a los sentimientos experimentados en la práctica, emocionalidades despertadas y vínculos relacionados con la construcción psicológica atravesada por la experiencia.
- *Reflexión academicista*: preguntas en orden académico, se busca dar énfasis a los

dispositivos pedagógicos y a las herramientas utilizadas para la realización de la praxis.

- *Reflexión corporal*: en ocasiones, esta reflexión se da desde una mirada externa que contempla el ejercicio desde una lugar reflexivo, en relación con el análisis de los cuerpos que están presentes y cómo se relacionan con la experiencia; ocasionalmente, la reflexión estaba implícita en la corporalidad de la persona participante, lo cual sin anunciarlo verbalmente ya habilitaba un discurso para la continuidad del contenido.

El impacto de la práctica reflexiva con la CCDUNA frente al diálogo constante en el ámbito discursivo tuvo incidencias en cuanto al carácter crítico que se le dio al trabajo vocal.

Durante el proceso de enseñanza-aprendizaje, las prácticas reflexivas tuvieron lugar en el desarrollo de la sesión y casi siempre, al finalizar, estas siempre se manifestaron en el círculo y se procuró que la atención estuviera en la persona que se expresaba por medio de la palabra.

De esta manera, se ponen en evidencia las rutas por la cuales las sesiones de trabajo tomaron forma, al implementar en el laboratorio una pedagogía adaptable que no solo se adecuó a las necesidades de quien facilitó el proceso, sino que también, a las necesidades específicas del grupo desde una mirada sensible.

Figura 2. *Círculo Reflexivo*



Reencontrando lo silenciado

El proceso está dividido en tres etapas que son clasificadas para entender el desarrollo de la experiencia. Cada una de las sesiones tiene un objetivo y un contenido diferente, pero, aun así, parten de subgrupos que tienen el énfasis en la exploración vocal, en esta primera parte, se exponen las sesiones donde se trabajó el reconocimiento vocal.

Sesión 1: Jueves 7 de julio o Diagnóstico

La sesión se enfocó en abrir un espacio para indagar en las expectativas de las personas participantes en relación con el proceso.

En primera instancia, se realizó una exposición sobre el contenido del taller y de qué manera iba a abordar la práctica desde su planeación de contenido. Del mismo modo, la tónica de la presentación contemplaría una serie de preguntas que abrieron un diálogo entre las inquietudes y necesidades frente a la práctica de la voz en la danza, y su incidencia, en este caso, en danzantes profesionales.

Luego de presentar el programa, se realizó el círculo de diálogo, donde preguntas como: ¿qué expectativas tiene del taller? ¿De qué manera se ha vinculado con la voz en sus prácticas? ¿Qué les gustaría trabajar? Estas últimas tuvieron lugar como dinamizadoras en la conversación.

A continuación, se exponen los puntos transcritos de la conversación, material que sirvió de diagnóstico para la elaboración de las rutas para la ejecución de la práctica, y que, a su vez, sirvió como reconocimiento del estado del trabajo vocal en las personas participantes:

“Siempre he querido trabajar la voz, porque siento que es reconocerse desde adentro, en ocasiones en otros procesos nos pedían que habláramos y que dijéramos un texto, porque esa es otra a mí me gustaría mucho trabajar en cómo aprender un texto, y cómo lo puedo llevar a la escena, a uno como bailarín no lo entrenan para utilizar su voz, a pesar de que sea parte de uno” (Álvaro Murillo, integrante de la CCDUNA 2022, comunicaciones personales, 7 de julio del 2022).

“Bueno, la verdad es que yo entre a la danza porque no tenía que hablar, siempre me ha costado relacionarme socialmente y cuanto me di cuenta que la danza te permite expresar lo que tu sentías a través del movimiento me dije, si esto es lo que quiero, por eso la voz no ha estado muy presente en mi proceso como bailarín, sin embargo, ahora que se presenta la oportunidad me gustaría asumir

este proceso como parte de las herramientas que puedo desarrollar para utilizar mi voz como un instrumento” (Carlos Mario Ramírez, integrante de la CCDUNA 2022, comunicaciones personales, 7 de julio del 2022).

“Creo que a través de la voz uno se puede reconocer a sí mismo, y pensar que en ella también estoy yo, o sea, no solo es hablar por hablar, es más bien, identificar lo que yo soy a través de lo que resuena en mí, porque nosotros también somos sonidos, y ahora que escuche el título del taller yo dije, mae, sí, la voz que tengo silenciada, es la voz que simplemente no dejo ser, la verdad estoy muy emocionada” (Stacy Pizarro, integrante de la CCDUNA 2022, comunicaciones personales, 7 de julio del 2022).

“Yo la verdad no he estado acercada a mi voz, e incluso cuando vimos el taller de teatro en el bachillerato, yo dije no, esto no es, no me siento, y la verdad es que no he aprendido a comunicarme con la voz a pesar de que me ha tocado decir textos en escena, siempre ha sido el cuerpo, entonces como que quiero encontrarme con esto, y darme la oportunidad de explorar la voz” (Michelle Castillo, integrante de la CCDUNA 2022, comunicaciones personales, 7 de julio del 2022).

Sesión 2: lunes 11 de julio o Respirando mi vínculo somático

En esta sesión, se introdujo en la práctica un acercamiento semiótico desde la percepción propioceptiva del aparato resonador, el cual está compuesto por diferentes músculos y órganos que permiten la conexión del aire con el sonido. La protagonista de la sesión fue la respiración, mediante vínculos que permiten evidenciar el flujo de aire como motor para la vibración. Por ende, se explora la apropiación del aire como materia prima para el movimiento, indagando en las corporalidades las dinámicas propias para el manejo del aire.

A su vez, se expuso en la sesión de trabajo un video donde se apreció el

funcionamiento de los pliegues vocales, así como la función que cumplen para la producción de sonido. Esto incorporó para el trabajo somático la visualización consciente de la fonación.

Para la mayoría de las personas, el ejercicio visual de contemplar las cuerdas vocales desde su funcionamiento interno, produjo una consciencia por la enajenación instaurada por la sociedad en el reconocimiento de la voz como parte del cuerpo, lo cual llevó a que la mirada de la producción vocal se dimensionara en el entendimiento de la biomecánica que se utiliza para la emisión del sonido, para así poder entender la voz desde su fenómeno original.

“[E]staba muy emocionada por empezar a usar la voz, no me gusta pensar que se asocia la voz al teatro, y trabajarla desde la danza me parece que es más real porque en el teatro siento que es un poco falso como muy desde afuera, y yo quería entender desde qué otro lugar puede partir la voz desde el oficial, desde el original, desde adentro” (Stacy Pizarro, integrante de la CCDUNA 2022, comunicaciones personales, 11 de julio del 2022).

Cerrando el ciclo de esta sesión, se propuso de manera intuitiva, una composición coreográfica que tenía como protagonista el manejo del flujo respiratorio en relación con el movimiento; la llamamos “coreografía del aire”. Esta composición tuvo como impacto la concentración en el movimiento y en el flujo respiratorio, lo cual deslocalizó la mente de la persona danzante en cuanto a su nivel dissociativo.

“No fue fácil, normalmente uno no es consciente de su respiración, y llevarla a una partitura hace que la mente esté en la conexión entre el aire y el cuerpo” (Sofía Riggioni, integrante de la CCDUNA 2022, comunicaciones personales, 11 de julio del 2022).

En el siguiente enlace, se puede apreciar la partitura de movimiento en relación con el aire que se creó para este momento: [Coreografía de aire.](#)

Figura 3. Trabajo en la construcción de la coreografía del aire



Sesión 3: miércoles 13 de julio o Identificando la vibración

Para esta sesión de trabajo, la vibración tomó forma en la exploración. El acercamiento somático de la sesión anterior permitió crear un vínculo entre la mecánica anatómica de la producción del sonido y la vibración emanada del cuerpo. La exploración tuvo lugar en procesos individuales y colectivos; dio paso al reconocimiento de términos que posibilitaron ejercicios para potencializar la vibración. *El empaste* construyó una ventana a la comunicación interpersonal a través de lo sonoro: ¿cómo módulo el tono de voz? ¿Cómo vibró en la misma sintonía colectiva?

Este trabajo llevó la atención a un lugar donde los tonos musicales de la enseñanza tradicional perdieron valor, para rescatar la escucha energética del momento. Esto despertó en mí la importancia de reafirmar la exploración al buscar nuevas rutas diferentes a los principios de la música clásica y su enseñanza. Se enfatizó en crear vínculos desde la vibración, y no desde la escuela clásica occidental del sonido.

En este espacio, me di cuenta de que el arte también desde sus posiciones tiene ideas que segregan a la comunidad en general por medio de estándares académicos y formativos que obligan a la persona a vincularse con la voz solamente desde un posicionamiento unidimensional.

Al ser el segundo día de la práctica, se empezó a desarrollar en la dinámica una metodología que iría tomando forma en las siguientes sesiones. El impacto de las personas integrantes en relación con la mecánica del juego empezó a significar un papel relevante, al abordar la vibración desde la *exploración didáctica* del cuerpo vibrante y expresivo que se manifiesta en un acto investigativo donde el cuerpo es la materia prima.

Esta sesión reafirmó la escucha interna y externa del individuo desde la sonoridad extrapolada a conciencias corporales que se manifiestan en el espacio a través de la vibración, con el propósito de fortalecer en la persona danzante el trabajo colectivo y sinestésico del acto performativo de la escena.

A continuación, una fotografía del trabajo del empaste sonoro que se creó en la clase, como parte de la escucha sonora que se requiere para vibrar en sintonía colectiva.

Figura 4. *Empaste*



Nota. Trabajo con la Compañía en la escucha y en la sensación de la vibración a través del sentir colectivo.

Figura 5. *El coro.*



Nota. Juego del director y su coro, manejo con una mano el volumen y con la otra los tonos.

Sesión 4: Jueves 14 de julio o Mapa de mi propia resonancia

Compartimos el trabajo de los resonadores, identificado por el actor y director Jerzy Grotowski (1970), en su libro *Hacia un teatro pobre*, en el apartado del entrenamiento del actor y su incidencia en la voz.

Para esta sesión, tuvimos la oportunidad de indagar en cada uno de los resonadores identificando su lugar de origen y su relación somática. A partir de un trabajo de autoconocimiento que profundizó en la colocación del sonido en un lugar específico del cuerpo, se recorrieron de manera corpográfica diferentes puntos del cuerpo que iban dibujando un *mapa sonoro* en la persona participante.

Esta actividad se materializó por medio de un dibujo, el cual representó y expresó la relación que tiene cada una de las personas participantes con la ubicación del resonador. Por lo tanto, el trabajo de esta sesión profundizó en características artísticas que se manifestaron con la información de los resonadores como insumo para el trabajo del arte en la escena.

A medida que se iban dibujando los resonadores, tuvimos la oportunidad de ir experimentando a través de la práctica sonora, lo cual hizo que el ejercicio tuviera dos vertientes: la primera como representación gráfica de la ruta de la resonancia, y la segunda, la exploración física en la localización de la vibración por medio del resonador.

Figura 6. Trabajo en la representación gráfica



Nota. Trabajo gráfico en representación de los resonadores realizado por las personas involucradas en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

A medida que la persona danzante incorporaba el conocimiento de la localización del resonador, se procuró trabajar la expresividad a través de los timbres que se experimentaban en su uso, dando paso a la caracterización de estereotipos que desde la subjetividad se relacionan con la cotidianidad de cada persona.

El juego de la voz, mediante el color de la resonancia, potencializa en la persona participante la expresividad a través del mundo ficcional creado por juegos que posibilitaron un laboratorio sonoro donde la interacción lúdica tomó forma por medio de la voz.

Resonadores:

- Resonador de la cabeza.
- Resonador del pecho.
- Resonador Nasal.
- Resonador de la laringe.
- Resonador occipital.
- Resonador maxilar.

“Ver el trabajo lo resonadores como una vibración, siento que esa vibración se expande a diferentes lugares y me parece rica la sensación de pensar que estoy hablando y todos esos lugares están vibrando, es como si la voz hiciera parte de todo el cuerpo” (Sofía Riggioni, integrante de la CCDUNA 2022, comunicaciones personales, 11 de julio del 2022).

Jugando a vibrar

El juego resaltó y tomó forma como parte de la necesidad humana de gozar. La interacción lúdica en la dinámica de la clase potencializó la exploración, llevando el proceso a un espacio de goce adornado por risas que vinculó a la persona participante a un **espacio libre** y **seguro** de juicio. Se identificó la necesidad de profundizar en la exploración vocal a partir de lo sonoro. La vibración tomó forma: la identidad del ser a través de lo que resuena, vislumbra un nuevo paradigma. De repente, la voz que estaba silenciada reclamaba su posición en la expresividad.

Las personas participantes tuvieron la oportunidad de vincularse con su propia manera de vibrar. Los ejercicios dejaron de ser una isla remota, y, poco a poco, se pobló con colores que normalizaron su tránsito en un ámbito nuevo por conocer.

Sesión 5: lunes 18 de julio o La voz deconstruida

Para el trabajo de esta sesión, se tuvo en cuenta el “¿qué digo?” y “¿cómo lo digo?”. Se llama la atención al reconocimiento de la voz propia a través del sonido y su manera de expresar. Se indaga en la resonancia natural de cada una de las personas, permitiendo al espacio formativo, introducirse en dinámicas que descolocan la manera habitual de la expresión a través de lo vocal. Se tuvieron posturas sobre el lenguaje y su incidencia atravesados por la necesidad de comunicación.

Se probaron matices vocales teniendo como criterio la necesidad de lo audible. El juego tuvo la oportunidad de deconstruir la experiencia. La jerigonza tomó parte como una herramienta apta para la descolonización de lo que se expresa, al considerar los hábitos en los cuales nos comunicamos. La ruptura en la semántica y el juego en la combinaciones de los fonemas permitieron que la dialéctica hiciera parte del gesto de la palabra acompañada con el cuerpo; de repente, se estaba creando una lengua propia y autóctona en cada una de las personas involucradas en el proceso.

La sesión se convirtió en un *performance* que se manifiesta en el *cuerpo que suena* y que procura comunicar una idea o intención, resaltando la escucha y jugando a combinar los fonemas en una libre asociación de ideas.

La interpretación tomó lugar desde la actuación. Los recursos expresivos se vieron en la necesidad de abordar lenguajes propios de la acción física. Las ideas tomaron forma a través de la repercusión de la imagen formada por una idea o una premisa. Era necesario despertar el histrionismo del artista expresivo. El trabajo grupal se dispuso a propiciar una escucha colectiva que se apoyaba en el cuerpo presente atravesado por el estudio de la danza. Una vez más, el juego nos acompañó en esta exploración que se instauró en el lenguaje colectivo.

Como consecuencia de la recuperación de la información, las personas integrantes de la compañía manifestaron su trabajo en las bitácoras de la voz: un juego de la jerigonza. Se dejaron ser, y se logró comunicar, sin necesidad de recurrir al uso normalizado de la composición semántica en el lenguaje.

A continuación, uno de los audios elaborados para la bitácora de la voz: Bitácora de la voz- Jerigonza.

Sesión 6: martes 19 de julio o Los matices

Esta sesión tuvo como eje transversal el reconocimiento sonoro desde lo externo hacia la identificación de *arquetipos sonoros*. La experiencia se vinculó con un trabajo interpretativo desde los recursos técnicos explorados hasta el momento.

Como epicentro de esta sesión, se introdujo a la persona participante en un espacio creativo, con solo una premisa, pasar por diferentes acentos. Este ejercicio posibilitó un recorrido libre en el desarrollo de cada acento, direccionando el proceso al estudio consciente de la colocación del aparato fonador en función de los requerimientos para la producción del matiz requerido. Esto último permitió hacer un reconocimiento etnográfico en cuanto a la procedencia del acento, para buscar en la subjetividad un referente social que soporte la propuesta de cada participante; razón por la cual, el trabajo contempló dimensiones que colocaron a la persona artista en un discurso que se articulaba a través de la forma en la interpretación vocal y su exposición ante el grupo.

El cliché fue indispensable para el abordaje sin juicio de la voz y su forma. Los primeros acercamientos de la interpretación, desde su naturaleza en la práctica, son en ocasiones sesgados por la idea de la primera imagen intuitiva, al posicionarse como básica la interpretación que tenemos frente a la aproximación de un arquetipo social. La voz no queda exenta de esta

interacción con el cliché, razón por la cual el laboratorio abraza sin temor este término utilizándolo como punto de partida orgánico y natural de la expresividad.

A continuación, se deja como evidencia uno de los juegos que realizaron las personas integrantes de la compañía en el discurso de los cinco acentos. Para el desarrollo de la actividad, se cerraron los ojos y solo se tomó la voz como emisor comunicativo de la acción: Bitácora de la voz-Acentos&Matices.

Figura 8. *Interpretando*



Nota. Fotografía registrada que evidencia la interpretación en la ejecución de los acentos trabajados en el transcurso de la sesión.

Figura 9. *Sintiendo*



Nota. Interpretación de lo sonoro involucrando el cuerpo.

Sesión 7: miércoles 20 de julio o El puente

En el transcurso de esta sesión, se trabajó por medio de los esfuerzos de movimiento que plantea el maestro Rudolf Vob Laban¹. Estos esfuerzos permitieron la posibilidad de crear un vínculo entre lo conocido y lo nuevo por conocer. Las personas integrantes ya conocían este trabajo de los esfuerzos por medio de su cuerpo, pero ahora lo íbamos a vincular desde un lugar sonoro.

Las dos islas nuevamente, se posicionan como terrenos poco explorados, y se vislumbra el puente entre estas: *el conocimiento del cuerpo a través de la danza*.

Al integrar discursos de maestros de antaño, junto con la aventurada travesía de un artista formador, el laboratorio se direcciona a la libre exploración de la voz a través de los esfuerzos que propone el maestro Laban. El reconocimiento de la sonoridad se manifiesta como una extensión del cuerpo que se suma al juego y a la aparición de diversos colores que dialogan en la poética del movimiento.

Desde la mirada del facilitador, los cuerpos transitaban por medio de la expresividad de la voz; el control del cuerpo junto con la estructura somática del danzante le otorgó a la sesión un valor singular en el descubrimiento del trabajo vocal con danzantes.

La eficacia tuvo lugar desde la asociación libre de conceptos que parten de los esfuerzos a la extrapolación de su expresión en la voz (Laban, 1952). No había errores, no hubo ni un bien hecho o un mal hecho, cada quien era libre de posicionarse desde el lugar que creyera conveniente. La concentración y la atención sobre la acción fueron protagonistas como musas inspiradoras. La mente en los participantes se conectó a un discurso donde cada centímetro de su cuerpo se vio comprometido por entender las dinámicas y comportamientos: **La voz y el cuerpo en exploración de un esfuerzo**. Las personas integrantes de la compañía encontraron una ruta para abordar lo que se dice desde un método que se guardó en su caja de herramientas.

¹ Los esfuerzos de Laban hacen parte de la investigación para identificar las cualidades de movimiento por donde transita el humano en su cotidianidad: deslizar, flotar, tantear, crepitar, empujar, retorcer, flagelar y golpear.

Figura 10. Cubo de los esfuerzos de Laban



Nota. Imagen de los esfuerzos de Laban Gráfico diseñado, por Diego Murcia.
Slideshare, Scribd.

Sesión 8: jueves 21 de julio o El texto

El texto ha demandado un estudio particular en la academia de las artes. La inquietud de las personas danzantes de la Compañía por enfrentarse a las palabras escritas, demandaba una atención particular al método con el cual se iba abordar este trabajo: merecía una aproximación cautelosa que permitiera al danzante cruzar el mar entre una isla y la otra.

Para esta sesión, la persona participante tenía la posibilidad de trabajar un texto previamente seleccionado a partir del interés individual. Algunas personas no tuvieron la oportunidad de aprenderlo antes de la sesión, razón por la cual se creó un espacio donde se pudiera trabajar la manera de memorizarlo. La experiencia se volvió un laboratorio de experimentación en comunidad de posibilidades para ahondar en los modos de recepción de la palabra escrita.

Como facilitador, me encontré de nuevo buscando las herramientas para poder desmitificar el trabajo del texto en las personas danzantes. Se instauraron premisas donde se probaron diferentes maneras de abordar el texto, creando de manera subyacente, un método que tomó forma en el transcurso de la experiencia: **memorización, apropiación e interpretación.**

Efectivamente, se identificó que era necesario un espacio para que cada persona pudiera memorizar, a su manera, las palabras. Luego, se probó durante la ejecución de acciones físicas. Esto fue con el fin de evidenciar que el texto se encontraba en un nivel donde el cuerpo pudiera estar realizando diferentes tareas mientras que las palabras se manifestaban en su sonoridad. Por último, se propuso seleccionar en el texto momentos donde se pudiera matizar la voz con uno de los esfuerzos propuestos por el maestro Laban.

El espacio se tornó de voces y esfuerzos. Los resonadores apoyaron la labor y llenaron de timbres y posibilidades. De repente, el resonador era el carácter (la forma) y el esfuerzo, el contenido; ya había entonces un acercamiento que deslocaliza al danzante y lo ubica en las posibilidades del sonido. Esto evidenció entonces un método para el trabajo del texto en la escena. El estudio previo de los esfuerzos desde la sonoridad, acercaron a la persona danzante a una proxemia más estrecha que facilitó extrapolar los esfuerzos en el texto escrito.

Esta sesión le brindó al danzante tener en su caja de herramientas un utensilio para el trabajo del texto en futuros escenarios, donde la utilización de la palabra escrita sea un

requerimiento de parte de la dramaturgia escénica a proponer.

Exposición

En esta etapa, las personas participantes enfocaron el trabajo para la exposición del trabajo vocal vivenciado hasta el momento. El público y la sensación de exponerse ante los demás evidencia el conocimiento, junto con la apropiación de lo que se quiere exaltar. La pregunta fue: ¿cuál es el método apropiado para evidenciar un proceso como este?

Sesión 9: jueves 21 de julio o Clase abierta

Para la exposición ante las personas interesadas, se realizó una clase abierta donde se manifestaron las rutas encontradas en el taller. Se exhiben con orgullo de hallazgo, los ejercicios experimentados en la clase. Se evidenciaron los recorridos junto con la experiencia vivida, salieron a la luz los recorridos de lo que fue para nosotros una sesión de trabajo. Así como, se resaltaron las dinámicas que sostuvieron la experiencia: el juego y la exploración.

Luego, en un segundo momento, la experiencia se vio enrutada a la exposición de los resonadores a través de la sensación vibracional que ellos producen en el cuerpo. Cada una de las personas participantes se prestó como recipiente ejemplar del efecto vibracional. El público accedió por medio del tacto a un reconocimiento del punto de origen de resonancia. La clase abierta era ya un *performance*, direccionada por la necesidad de intervenir al público desde la praxis. Las personas espectadoras eran parte de la experiencia. El juego tomó un valioso significado: la canción abrazó al humano desde la voz, la expresividad y el histrionismo de cada individuo. De repente, todos se vieron envueltos en la necesidad de volver a ser un infante, el texto trabajado y lleno de consignas le dio protagonismo al trabajo de la palabra, permitiendo que el proyector se adaptara y le diera voz a cada integrante.

Sesión 10: viernes 22 de julio o Entrevista

En esta sesión, se le realizó una entrevista a cada una de las personas participantes. Este espacio planificado procura que se haga un registro de las percepciones y sensibilidades atravesadas por la experiencia de cada individuo. La entrevista se presentó como un diálogo libre, el cual tenía preguntas detonantes que abrieron paso al diálogo entre ideas.

- ¿Cómo se sintió en la práctica?
- ¿Qué recuerda de su experiencia en la práctica?
- ¿Qué herramientas se lleva para su trabajo personal como artista escénico?
- ¿De qué manera se relaciona el trabajo realizado en el taller laboratorio con la danza?
- ¿Qué resonador recuerda?
- ¿Qué canciones recuerda?

A continuación, se crean hipervínculos que incluyen las entrevistas. Esto es con el fin de darle voz a las subjetividades atravesadas por la experiencia de cada ser presente en el taller.

Las entrevistas son diversas y llevan el trabajo a un lugar donde lo vivenciado toma forma desde la individualidad. Para cada una de las personas participantes del taller, fue una experiencia completamente diferente. Las variedades de sus comentarios revelan los descubrimientos intersubjetivos, dándole valor a la práctica por aquello que se dejó. Se plantean inquietudes y se relacionan a la práctica desde un análisis crítico.

La intervención de sus discursos da luz a nuevas posibilidades de abordaje para la práctica pedagógica, y reafirma la importancia de la voz en el trabajo con las personas danzantes integrantes de la CCDUNA, reivindicando la sonoridad como parte del estudio del cuerpo. Estas entrevistas abren un camino a la inclusión y resaltan, sin lugar a dudas, la importancia del juego y la risa en las prácticas, sin mencionar que, en el desarrollo de las mismas, las personas entrevistadas realizan ejercicios que recuerdan de la práctica, lo cual hace entretenido y valioso el trabajo recuperado.

Para una lectura de las entrevistas, puede referirse a los enlaces que se presentan a continuación.

[Entrevista a Carlomario](#)

[Entrevista a Michelle Sánchez](#)

[Entrevista a Alvaro Murillo](#)

[Entrevista a Sofía Riggioni](#)

[Entrevista a Stacy Pizarro](#)

[Entrevista a Jennifer](#)

[Ramos](#)

Capítulo II. Reflexiones de fondo

A continuación, se presenta el análisis de fondo de los aspectos clave destacados en el capítulo anterior, producto de la reconstrucción histórica de la práctica pedagógica realizada con las personas integrantes de la Compañía de Cámara Danza UNA en el año 2022. Estas reflexiones están permeadas por mis necesidades como artista y evidencian los resultados reflexivos del proceso de enseñanza-aprendizaje.

La Dantriz y el Dantor: postulado de un aficionado para el puente entre dos islas

“Los principios que buscamos, de los cuales dispara la vida del actor, no tienen en cuenta las distinciones entre teatro mimo o danza”.

Eugenio Barba

La danza y el teatro son términos que desde la construcción del lenguaje hacen referencia a dos diferentes significados que se relacionan desde una distancia epistemológica, ética y social. A pesar de estar entrelazadas por hilos invisibles que las abrazan por la misma necesidad del manifiesto que concierne a las artes, pareciera que la contemporaneidad ha procurado entablar una diferencia entre su conocimiento y su manera de adquirirlo, lo cual en la actualidad corresponde a dos perfiles sociales diferentes: la actriz y la danzante.

Como dice el maestro Barba: “La rígida distinción entre teatro y danza revela una herida profunda, un vacío de tradición que corre el riesgo de llevar al actor al mutismo del cuerpo y al bailarín hacia el virtuosismo” (Barba E., 2013, p. 45).

Teniendo en cuenta la manifestación del maestro Barba, la analogía de las dos islas permite visualizar universos donde, una, es un lugar habitado por la acción física junto con la expresividad histriónica, y la otra, el cuerpo, su disciplina, la extensión y las construcciones dotadas por la destreza construida a través del estudio de la danza (no significa que en la danza, el teatro o el *performance* no se aborden procesos interdisciplinarios). Entendemos entonces, dos terrenos diversos que comparten la escena como océano.

Curiosamente, tanto los actores como los danzantes tienen en común una herramienta que les permite el desarrollo de su profesión a discreción: *el cuerpo*. El uso apropiado y direccionado a la creación a partir del trabajo corporal permite identificar, desde un ojo externo, la habilidad desarrollada para la expresividad en el arte del movimiento.

Desde la construcción de un personaje hasta una obra de danza contemporánea, el cuerpo protagoniza como principal soporte del acto, sin dejar a un lado, entre otras cosas, el uso de la voz como recurso expresivo, manifestando entonces, en términos formativos, la necesidad de un proceso académico enfocado en la construcción de este ser que se prepara para su formación como artista. Ahora, considero apropiado que el entrenamiento debe ir enfocado a la construcción de habilidades para el desarrollo de la vida del artista y no solo para su uso en la escena. Es decir, el artista contempla su entrenamiento como el reconocimiento de la propiocepción que habita en el estudio del arte escénico que no solo moldea un arte para transformar desde la escena, sino también genera cambios sociales y políticos a través del ejemplo que se da en comunidad por medio de espacios de inclusión en la formación e integración.

La manera o estilo de movimiento que emplee un bailarín o un actor arroja luz sobre un aspecto particular de la expresión corporal. Este aspecto tal vez sea más importante en el arte de la danza que en el mimo, o el arte dramático. El cuerpo del bailarín sigue direcciones definidas en el espacio. Las direcciones trazan formas o patrones en el espacio. En verdad, la danza puede ser considerada como la poesía de las acciones corporales en el espacio. (Laban, 1987, p.43)

Teniendo en cuenta las dos islas del arte escénico, determinar que el puente que les une es **el trabajo en el conocimiento y reconocimiento del cuerpo**, no resulta ser una idea descabellada. *El cuerpo*, el único y vasto recurso lleno de posibilidades, formas, maneras y discursos, un mundo de lenguajes que magnifican el arte del movimiento y proyectan la esencia de las manifestaciones humanas.

Esta concepción que no distingue al actor y al danzante no es algo nuevo. La historia abre las puertas a los postulados de diferentes maestros que han dejado su huella en la pared

blanca del arte. El maestro Barba junto con Grotowsky y Michael Chejov (entre muchos más), han velado por la ruptura entre las distinciones de las disciplinas del teatro y la danza. Sus laboratorios de creación, los han direccionado a dinámicas donde se integran los conocimientos de ambas epistemologías. No muy lejano a esta declaración tenemos el reconocimiento que hace el maestro Barba a los trabajos escénicos del arte oriental en la relación entre el teatro y la danza.

Esta diferenciación parecería absurda a los artistas de las tradiciones clásicas asiáticas, tanto como le parecería absurda a los artistas europeos de otras épocas históricas: a un juglar, a un actor de la Commedia dell'Arte o del teatro isabelino. Podemos preguntarle a un actor Nō o un actor kabuki cómo traduce en su trabajo la palabra “energía”. Pero sacudirían la cabeza si les pidiésemos que traduzcan la rígida diferencia entre teatro y danza. (Barva, 2013, p. 45)

Evidenciamos entonces la necesidad de crear la idea de una persona artista que aporte y proponga una vanguardia que representa a través del cuerpo la unión de los terrenos. Es pertinente proponer un nuevo concepto que permita caracterizar a este ser que dialoga entre ambas epistemologías. Un hito entre los saberes que anuncia un postulado de un híbrido que llama y retumba en las profundidades de la vanguardias sociales: **la dantriz**, un artista escénico, con habilidades y costumbres de las dos islas, con la hibridación y formación de los dos saberes como fuentes de materia prima para su expresividad.

El dantor que no teme usar la voz. El *dantor* que entrena su cuerpo y lo moldea para las necesidades de su enunciación. El *dantor* que se adapta, que suena y que proyecta, un nuevo modelo de artista que se posiciona políticamente e irrumpe con el modelo del artista musical occidentalizado. Me es menester manifestar que este “teatro musical” sesga la posibilidad de ahondar en el cuerpo desde un reconocimiento diverso y profundo, catalogando la expresividad por la emocionalidad desde la forma y la acción física sin contenido, pues replica formas de movimiento de una escuela norteamericana que nos identifica con heridas de despojo y alienación.

El *dantor* termina siendo un postulado de un aficionado que escribe desde la necesidad de cambio ante la formación que tuvo como artista escénico. Así, resalta el abandono del cuerpo en la academia junto con la falta de investigación ante la formulación de proyectos curriculares

para las artes escénicas; puede que, si no se evalúa un cambio, se sigan replicando patrones que no son inclusivos con las necesidades de la actualidad. Existe la posibilidad de reivindicar al arte ante la sociedad como “la herida de luz” que permite un cambio real ante la problemática social.

La *danztriz*, como un postulado político de un aficionado que pretende aportar a las artes desde su lugar de enunciación.

La voz como extensión

Parte de la profundidad en las reflexiones para la construcción del acto crítico en la práctica del trabajo vocal en los danzantes, acarrea la necesidad de evidenciar la voz como un recurso corporal desde su expresión artística para el arte creativo del movimiento desde su lugar anatómico en el reconocimiento del cuerpo.

El estudio de los resonadores crea una corpografía que dibuja nuevos senderos. El reconocimiento del tránsito de la voz en el cuerpo, junto con las colocaciones de la vibración para los matices y soportes que se le da a la fonación, generan rutas que divisan una relación somática con el recorrido del sonido. Es decir, integrar al aparato fonador como parte de la identificación del cuerpo del danzante posibilita nuevas imágenes que incentivan el autoconocimiento del soma la danza.

Según Xochiquetzal Hernández López (2011), citando a Monroy (2011, p. 236):

el aparato fonador está integrado por múltiples órganos que pertenecen a diferentes aparatos o sistemas. Tienen como característica que la función primordial de cada uno de ellos no es producir la articulación ni el sonido, pero que se reúnen y se coordinan para llevar a cabo las funciones denominadas articulación y fonación.

Cuando se juega con la voz desde su proyección o articulación se dispone del cuerpo como materia prima para su ejercicio gimnástico en la producción. El cuerpo va generando engramas (conexiones) que se archivan en la construcción de la persona danzante. Al ir viajando por diferentes hemisferios del cuerpo, el sonido dialoga con la conciencia propioceptiva.

Diferentes autores en sus investigaciones han aportado a la construcción de ejercicios

que se han encargado de potencializar el trabajo vocal en la actriz a través del estudio del aparato fonador. Teniendo en cuenta el vínculo conceptual a través de la palabra *dantriz*, podríamos plantear la necesidad del entrenamiento de la voz en las personas interesadas con el estudio del movimiento como una actitud que contempla la voz como parte del cuerpo que se extiende en un espacio físico.

Al mencionar la voz como extensión del cuerpo, considero importante resaltar que no quiero ejemplificarla como una adicción al soma. Al extender, hago referencia a un cuerpo expandido que se alarga en el espacio por medio del sonido como parte de la energía vital de la dantriz, que se explaya emocional y corpóreamente. La voz extendida permite visualizar un gigantesco humanoide que recorre y penetra el espacio en frecuencias vibratorias que transmiten el ejercicio artístico en ondas sinestésicas.

En medio de la creación del discurso, me encuentro en la necesidad de crear rupturas narrativas que me permitan explayarme en mi necesidad como artista que escribe un documento. En medio de las palabras, los puntos y las comas, me identifico con lo poético de la experiencia y me permito instaurar narrativas diversas que vinculen mi sentir con lo vivenciado. A continuación, dejo que el artista salga y cree una dedicatoria a la voz, pensando en el trabajo de las personas integrantes de la CCDUNA y lo bello que fue estar con ellos en este proceso que marcó mi vida.

Carta a la voz

Querida voz:

La ruta por la cual has tomado forma es diversa. Las expresiones individuales en ellos eran tan auténticas como sus propias identidades. La experiencia, el recorrido del sonido y su colocación anatómica, dieron paso a la materialización de matices que entretejieron el espacio en sonido: el recorrido de la voz en el cuerpo abrió paso a nuevos caminos que posicionaron el trabajo enfocado en ti como parte de la construcción corpórea. Tú ya eras parte de sus cuerpos.

La gama de colores se pronunciaba como producto de los matices de un sinfín de posibilidades. El juego permitió la diferencia sin juicio y se evidenció la necesidad de crear un

nuevo mapa que contemplaba la voz como un río que resuena y que se potencia como flujos de agua que se manifiestan en su variedad de ductos. El diseño mental creado a partir de la somática, ameritaba un nuevo formato donde contemplara la voz en su dibujo; el cuerpo tenía entonces nuevas rutas y recorridos.

La identificación del compromiso somático desde la fonación, fue vínculo entre la persona danzante y tu presencia silenciada, un nuevo paradigma propioceptivo, la voz parte del cuerpo, el cuerpo parte del estudio y el estudio parte del soma.

Estoy seguro que posicionarte como una extensión del cuerpo, integrará en el trabajo del danzante la tarea de conocer las conexiones anatómicas que acontecen su producción. Los pliegues vocales aparecen como nuevas extensiones internas del cuerpo y el danzante (la dantriz) encuentra a través de la práctica su proceso de potencialización. El trabajo en la extensión del funcionamiento del aparato fonador, termina siendo parte de la construcción de cuerpos para el ejercicio de conocerte.

Estaré escribiéndote.

Con amor Mike

La manifestación social de la voz

La posición del significado de la voz en la sociedad es, sin lugar a duda, parte de un reconocimiento holístico que se puede hacer en torno a la particularidad de la existencia. Vislumbrar las conexiones sociales atribuye un análisis de carácter individual y colectivo que expresa al ser en la sociedad desde su lugar de enunciación. Puede llegar a determinar y clasificar un estatus sociopolítico que se evidencia en la necesidad de caracterizar al ser humano en la sociedad contemporánea. Bien decía la maestra Cicely Berry (1973), en relación con la función de la voz en la sociedad:

La voz es el medio que utilizas en la vida cotidiana para comunicarte con los demás. Ante ellos apareces de un modo —postura, movimientos, indumentaria y gestos involuntarios— que, ciertamente, da una imagen de tu personalidad; pero es a través de la voz hablada cómo transmites tus pensamientos y sentimientos con precisión; lo que

incluye también la cantidad de vocabulario que posees y las palabras que escoges en cada momento. Cuanto más sensible y eficaz sea la voz mejor se adecuará, por tanto, a tus intenciones. (p. 17)

Teniendo en cuenta las palabras de la maestra Cicely Berry, se podría decir que la voz es mucho más que solo un recurso expresivo, y que lleva consigo un postulado que conecta al intérprete con una identificación propioceptiva del ser como entidad social.

Si el trabajo vocal en la persona dantriz se estimula a partir de las incidencias vocales que tiene a nivel social, podríamos contemplar una conexión cognitiva frente a la disposición y manejo de su uso en la cotidianidad. En otras palabras, si en el proceso formativo, el objeto de estudio es la voz propia de la persona artista, sus matices, timbres, colocaciones y dicciones vendrían a ser la materia prima para la comprensión de la posición social de la voz, al entender este manifiesto como parte de la construcción de la vida misma. La persona danzante se involucra en un proceso cognitivo donde evalúa su proceso fonético como parte de una construcción individual en relación con la sociedad.

Al hacer un trabajo de extrapolación en el arte del movimiento, esta comprensión del estado social a través de la voz incide en la amplia gama de construcciones que se le da a la producción de sonido para el acto artístico. Sin lugar a duda, la mera comprensión social no hace que la voz manifieste un entrenamiento, pero sí profundiza en la manera en la cual la persona danzante se involucra con la fonación. Entiendo cualquier arquetipo vocal como una manifestación en un espectro vocal que conlleva incidencias sociales y que se expresa a través del aparato fonador en maneras que evidencian el discurso de la práctica del arte escénico.

Ahora bien, desafortunadamente, la interpretación vocal en algunos espacios académicos continúa replicando métodos para el entrenamiento vocal que han sido implementados al trabajo formativo del practicante desde procedencias dramáticas. Esto es partir de contar con recursos para una caracterización de arquetipos y representaciones basadas en una idea sugerida por un autor determinado en un contexto específico, enfocando el uso de la voz en la “manera correcta” de decir el texto.

Integrar a la persona danzante a su reconocimiento vocal, desde esta postura clásica en la formación de la voz, podría ser perjudicial para el amplio reconocimiento que conlleva el

estudio de la voz junto con su significancia artístico-social, pues las incidencias pueden limitar el manifiesto desde su expresión diversa, sesgando a través de la enseñanza vocal el sinfín de posibilidades que acarrea el manejo de la voz en la persona artista del movimiento.

El estado político de la voz en la danza: currículum

Parte de las grandes reflexiones que me suscita el trabajo de la voz con las personas integrantes de CCDUNA, es el reconocimiento de la cultura política instaurada en el ser social que representa el diseño del currículum. Esto último es contemplando la profundidad del significado de habitar un “currículum” y las implicaciones que tiene en la formación de danzantes en la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Patricio Guerrero, doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, reflexiona con la estructura del saber y sus medios de producción asegurando que:

Con la conquista se construye un patrón de conocimiento profundamente articulado al ejercicio del poder, sustentado en una razón colonial que ha tenido las características de un espejo, que nos construyó imágenes deformantes de la realidad, y que nos ha condenado a ser un reflejo de otros procesos, de otras territorialidades y experiencias históricas; que nos usurpó la palabra, para que seamos un simple eco de otras voces que autoasumieron la hegemonía de la enunciación, por ello heredamos un saber ventrílocuo, que no habla por sí mismo, ni con sus propias palabras, ni desde sus propias territorialidades, realidades y lugares; sino que nos ha condenado a ser simple eco, a una monofonía, que sólo escucha y repite el discurso de verdad de la ciencia occidental, por ello hemos estado condenados a copiar siempre lo extraño y sujetados hasta hoy, al orden epistémico euro-gringo-céntrico dominante. (Guerrero, 2010, p. 109)

Teniendo en cuenta la anterior cita, la misma llevó a reflexionar sobre el trabajo en el significado del diseño curricular en el arte latinoamericano. Replicamos modelos de enseñanza sin cuestionar el trasfondo político que está por consecuencia en las asignaturas que un proyecto determina. Esta vez la voz se vio afectada por esta directriz: las personas

integrantes de la compañía son graduadas de un bachillerato que involuntariamente no tuvo en cuenta el desarrollo de la voz como parte del cuerpo.

Sin querer, la academia de la danza usurpó la palabra dicha y el cuerpo que suena. La réplica de modelos eurocentristas en el campo de la danza, le da prioridad al desarrollo de formas que, en ocasiones, hace parte de técnicas impropias del latinoamericano. La voz en ellos estaba silenciada, pero se permitió sonar gracias a las rupturas que la misma academia promueve; en definitiva, el desarrollo de esta reflexión pretende darle valor al trabajo vocal en personas danzantes, identificando de qué manera el diseño del currículum en la danza no vincula ciertos saberes en su modelo, simplemente porque no hacen parte de la tradición en el aprendizaje del arte del movimiento.

Percibí en las personas integrantes de la compañía un agradecimiento por explorar la voz como una parte del cuerpo que resuena, y eso me permitió cuestionar la razón del porqué no habían tenido la oportunidad de sonar a su libre expresión. Determino que las personas integrantes de la CCDUNA corresponden al resultado de un proceso académico y acarrean comportamientos, maneras y formas moldeadas por el paso de la experiencia en su proceso de formación. Bien asegura Sacristán (2007):

Quando se habla de currículum como selección particular de cultura, viene enseguida a la mente la imagen de una relación de contenidos intelectuales a aprender, pertenecientes a diferentes ámbitos de la ciencia, de las humanidades, de las ciencias sociales, de las artes, la tecnología, etc. Esa es la acepción primera y la más elemental. Pero la función educadora y socializadora de la escuela no se agota ahí, aunque se haga a través de ella y por eso mismo, en los niveles de la enseñanza obligatoria, también el currículum establecido va lógicamente más allá de las finalidades que circunscriben a esos ámbitos culturales, introduciendo en las orientaciones, en los objetivos, en sus contenidos, en las actividades sugeridas directrices y componentes que colabores a concretar un plan educativo que ayude a la consecución de un proyecto global de educación para los alumnos. (p. 19)

La anterior afirmación nos lleva a relacionar la práctica del currículum como una práctica que va más allá del mero hecho de la implementación de contenidos para una clase;

media también el relacionamiento directo del estudiantado con una cultura política que abarca dimensiones morales y didácticas que entablan diálogos entre la epistemología y la intersubjetividad del individuo.

¿Qué pasa entonces con la voz? Entablar una crítica sobre la segregación de la voz en la Escuela de Danza no es un espacio en el cual mi discurso quiera habitar. En cambio, lo que quiero manifestar es que esta brecha entre los saberes de la Danza y el Teatro, ha silenciado la voz en la Danza, inhabilitando su exploración como parte del reconocimiento que se le da al trabajo del cuerpo en el arte del movimiento. La integración de cursos esporádicos en Teatro, desde mi lugar, no son suficientes para crear una conexión identitaria de la persona en formación con el recurso vocal, lo cual lleva a entablar necesidades en las prácticas profesionales cuando la voz hace parte del lenguaje a plasmar en la praxis del arte escénico.

Por lo tanto, si uno de los objetivos de la academia en su proceso de formación dancística, es el reconocimiento del cuerpo, la voz debería posicionarse como una arista en el quehacer del arte del movimiento. Desafortunadamente, la construcción contemporánea de la visión propioceptiva de la anatomía humana, ha acarreado la enajenación de nuestro soma en diferentes dimensiones, determinando la función de la persona danzante profesional a un ser que no se expresa con la voz, y que si lo hace, lo hace desde un desconocimiento intuitivo.

Sin embargo, esta construcción en los procesos de formación en el arte del movimiento, está atravesada por un currículum diseñado para el estudio *per se* de la praxis en el cuerpo, lo cual involuntariamente sesga conocimientos que no van acordes con una cosmovisión a partir de la gama de posibilidades que se manifiestan en una epistemología. Por otro lado, y teniendo las incidencias colonizadas de conocimiento, Catherine Walsh (2007), en su artículo “Interculturalidad, colonialidad y educación” asegura que:

Hablar de un “orden de conocimiento” es importante porque nos permite empezar a pensar sobre el problema educativo desde otra perspectiva. Es decir, nos posibilita ir más allá de las políticas educativas o la propuesta curricular, y considerar cómo la institución de la educación ha contribuido, y sigue contribuyendo, a la colonización de las mentes, a la noción de que la ciencia y la epistemología son singulares, objetivas y neutrales, y que cierta gente es más apta para pensar que otras. (p. 28)

La voz en los danzantes es una prueba tácita de este manifiesto, al no incluir en su proceso de formación en el movimiento, el estudio propioceptivo de significancia vocal, las personas integrantes de la compañía tuvieron la oportunidad de comprender su cuerpo como un cuerpo no vibrante.

¿Dónde queda la voz del danzante? Sin lugar a duda, muchos maestros de antaño y contemporáneos han hecho ejercicios donde se les da voz a los cuerpos, involucrando el sonido desde la formación onomatopéyica y textual. Estos trabajos han marcado gran diferencia en cuanto a su puesta y su tan aclamada caracterización. Sin embargo, la academia desde su posicionamiento sigue sin ver esta formación como parte fundamental para la comprensión en la totalidad del cuerpo, posicionando la voz como un estudio extracurricular, que invalida involuntariamente las posibilidades vocales que se puedan explorar con el recurso de la voz.

La voz silenciada

La voz también se mueve, la voz respira, se alarga, se estira y se proyecta en el espacio, la soledad del cuerpo insonoro es un manifiesto de lo sesgado del soma, el temor a hablar o a expresarse desde la palabra es, sin lugar a duda, una cadena occidentalizada que ha permanecido en la danza y se normalizó sin pudor al control de cuerpos sin voz.

Mike Peña

La voz en la danza, y, en este caso, en la CCDUNA, termina siendo un manifiesto ante la necesidad de integrar nuevos modelos en la construcción profesional de artistas que eventualmente se verán ejerciendo prácticas sociales.

Aun así, seguir expresando la brecha entre la danza y el teatro es continuar visualizando dos epistemologías que ameritan un proceso formativo diferente. Cuando lo que se pretende es integrar el discurso en un nuevo modelo que congregue procesos que permitan involucrar a la persona artista del movimiento en un reconocimiento holístico en todas sus posibilidades expresivas.

El Artista formador: una creación metodológica espontánea

Idea del lienzo

El proceso en la práctica de la voz con las personas integrantes de la CCDUNA cuestionó la función que tengo como facilitador. El proceso intercultural por el cual atraviesa una experiencia artística me ha llevado a entablar nuevos modelos donde se encuentran diferentes discursos que procuran ahondar en lugares donde se desdibuje la forma. En estos espacios, las teorías leídas, solo serán ideas de alguien en relación con lo que podía llegar a ser una práctica formativa en las artes.

Según Patricio Guerrero (2010a), en su libro *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida*, comenta que:

La interculturalidad es una construcción que para que sea real, requiere además de la deconstrucción de categorías, de paradigmas, de principios y de estructuras, que interpelan las significaciones y sentidos que se han levantado sobre la realidad. Incluye la necesidad de resemantizar o deconstruir nociones como las de Estado-Nación, democracia, ciudadanía, desarrollo, participación, las mismas que deben ser resignificadas, dada sus connotaciones homogeneizantes y universalizantes, para ser pensadas en la perspectiva política de una sociedad sustentada en la pervivencia de la riqueza de la diversidad y el derecho a la diferencia. (pp. 258-259)

Teniendo en cuenta esta declaración, cuestioné el significado de generar procesos en el marco de una pedagogía dialógica entre todas las personas actoras del proceso de enseñanza-aprendizaje. Desde la idea de preparación, programé una metodología que podía ser sometida a cambios con los aportes del colectivo, a partir de una horizontalidad y apertura de los saberes con la otredad que va ajustando el proceso pedagógico a un constante cambio en su tránsito como experiencia.

La praxis con las personas integrantes de la CCDUNA, se vio envuelta en la creación

espontánea e intuitiva. Las necesidades de las personas participantes en relación con sus inquietudes de la voz eran la principal fuente de sustento para el paso del transitar. Por otro lado, el mismo autor asegura que:

Enfrentar la colonialidad del saber y del ser, y abrir espacios de descolonización de los imaginarios y los conocimientos y la perspectiva de la construcción de un (re)pensamiento crítico (de)colonial, plantea la necesidad, no sólo de la crítica epistemológica a los saberes hegemónicos, sino sobre todo una radical acción política, en la perspectiva de la desestructuración y descolonización de un paradigma de conocimiento hegemónico erigido como único, y como discurso de verdad universal; para hacer posible que se expresen, con todo su potencial epistémico y político, desde los intersticios y desde los actores subalternizados por el poder, otras sabidurías, otras prácticas, saberes y horizontes de existencia, otros sujetos y subjetividades, otras espacialidades y temporalidades, en las que podemos encontrar posibilidades, no sólo para una reconstrucción radical del conocimiento, que enfrente la colonialidad del poder, sino también espacios de sentido para la descolonización del saber y del ser. (Guerrero, 2010b, pp. 258-259)

Al ser un proceso formativo en artes del movimiento, la deconstrucción en la creación era parte del proceso. La expresión, en algunos momentos, adquirió un valor extra, cotidiano, que se manifestaba como estético en cuanto a la apreciación del arte. Esa expresión llevó a la necesidad de integrar el discurso, donde el facilitador adquiere la capacidad de estar atento a estos atisbos de performatividad dándole a la práctica un valor diferente.

El término “artista formador” surgió del reconocimiento de la metodología de la experiencia con las personas integrantes de la CCDUNA analizada desde el acto pedagógico. Concluyo la idea de una un nuevo postulado para esa persona que considera el espacio de enseñanza aprendizaje como un acto performático.

Es la analogía entre el facilitador y el artista plástico que pinta en caballete, que considera las pinturas como el conocimiento, varios colores para que no sea monocromático, el pincel como la ruta metodológica que coordina, proyecta, dibuja, y el lienzo como la clase que se construye en el acto. Es decir, nada está dibujado, solo va el artista que crea con sus herramientas

y diseña en un espacio determinado un acto creativo fundamentado por la necesidad e inspiración del instante.

¿Qué hace a un artista formador? La pretensión del discurso etimológico exige un perfil de un mediador que en su práctica crea y forma. Su función es sensible y tiene habilidades para ir incorporando los sentires de cada una de las personas participantes. La creación está ligada a una visión del dramaturgista que en este caso suple las palabras por el movimiento. El artista formador va hilando el proceso formativo por el sendero de la práctica artística, contemplando las necesidades del grupo, transformándolas por medio de la intuición. El accidente, la risa y el cliché son insumos para el desarrollo de la experiencia. Es un facilitador que no juzga el resultado y que concibe la experiencia como parte de un *performance*. El artista formador posibilita un espacio formativo como un acto vivo que vive y se transforma como un ente individual y diverso.

Aunque pareciera una idea de un modelo utópico en la enseñanza, posicionar a la persona facilitadora como un artista que compone su arte en medio del acto, permite apreciar los espacios formativos como un *performance* que siempre será distinto. ¿Qué parámetros debe seguir este facilitador llamado artista? ¿Qué tan desligado está del currículum? Y, ¿qué tan libre debería ser el proceso?

La presente reflexión busca la eventualidad de analizar a un facilitador de procesos que utilice un contenido moldeable a la sensibilidad intersubjetiva del ser en su práctica pedagógica, donde la persona en formación se desliga de una rutina metódica y contempla el espacio formativo como un lugar inhóspito, donde *la experiencia viva* es la principal fuente de conocimiento.

Lo que se busca evidentemente no es crear un espacio donde el dadaísmo es el protagonista de la práctica (a menos de que sea un modo relacionado con la composición o la búsqueda pretenda lo abstracto). El epicentro radica en utilizar el contenido como excusa epistémica para llegar a la praxis de un *performance*, es decir que la “asignatura se respeta” lo que se moldea constantemente es el método y la posición de ejecución de acto.

El artista formador es un anuncio a un futuro postulado, un adelanto de lo que podría caracterizar a alguien que no prepara su clase, sino más bien, la vive y permite que se esté transformando, deslocalizando, que constantemente está movilizándolo el accionar del método a las necesidades que aparecen.

Podríamos entonces determinar que el posicionamiento filosófico de este formador está basado en dos ejes vertebrales para su práctica:

- La intuición: como parte de la expresión innata de la experiencia. Considero a su vez que está ligada con la escucha constante a las necesidades de la sesión de trabajo y pertenece a engranajes que contemplan la observación, la atención y el contenido.
- La creación: ligada a la intuición y viceversa. Corresponde a la habilidad artística contemplada para la realización de procesos, determinando cómo el reconocimiento metacognitivo que compone la clase a través de las conjeturas transitadas, está supeditado a la contemplación de la clase como un *performance* que toma vida en el espacio.

Los ejes vertebrales del artista formador corresponden al hecho de crear vínculos teóricos entre la praxis y el acto vivo creativo. De una manera u otra, es irrumpir con la significancia contemporánea del producto y resaltar el proceso, como materia, el epicentro del proceso formativo.

Capítulo III. Conclusiones (o puntos de llegada) y recomendaciones

A continuación, presentamos los principales puntos de llegada o conclusiones del proceso de sistematización realizado. Para ello, consideramos pertinente recordar los pilares de este:

Objetivo

Profundizar en las incidencias del trabajo vocal en los procesos formativos con danzantes profesionales, por medio de una propuesta metodológica, para la incorporación de la voz como un recurso consustancial en el posicionamiento político-artístico del danzante.

Objeto

El entrenamiento vocal con bailarines profesionales de la Compañía de Cámara Danza de la Universidad Nacional -Danza UNA- (CCDUNA), en el taller “La voz silenciada del danzante”, durante el I semestre 2022.

Eje

¿Cuál fue el impacto del trabajo vocal en danzantes profesionales de acuerdo con sus vivencias y reflexiones?

Conclusiones artísticas

- El estudio de la voz en las personas integrantes de la CCDUNA permitió identificar que se puede trabajar, moldear y utilizar la sonoridad contemplando la voz como otra parte del cuerpo, al considerar su producción como el estudio de un músculo más que se potencializa y se expresa al igual que los demás.

- Integrar el trabajo vocal en danzantes en su proceso formativo ayuda a ampliar los parámetros expresivos, potencia el gesto verbal, amplía la expresión de las formas sonoras y ayuda fomentar un discurso ficcional. Esto crea un puente entre la necesidad objetiva con la expresividad de la persona danzante.
- Tanto la persona danzante como la actuante, tienen en común una herramienta que les permite el desarrollo de su profesión a discreción: *el cuerpo*. El uso apropiado y direccionado a la creación a partir del trabajo de este insumo permite identificar, desde un ojo externo, la habilidad desarrollada para la expresividad en el arte del movimiento.
- El estudio de los resonadores crea una corpografía que dibuja nuevos senderos. El reconocimiento del tránsito de la voz en el cuerpo junto con las colocaciones de la vibración para los matices y soportes que se le da a la fonación, generan rutas que divisan una relación somática con el recorrido del sonido. Es decir: integrar al aparato fonador como parte de la identificación del cuerpo del danzante y la danzante posibilita nuevas imágenes que incentivan el autoconocimiento del soma en la danza.

Conclusiones políticas

- El currículum en el arte del movimiento no contempla la voz como herramienta que puede ayudar a posicionarse como recurso expresivo. Esto evita que la academia desde su formación, interactúe con otras fuentes de información, donde se vincule a la persona estudiante de Danza con diversas construcciones de cuerpo que permitan una visión holística de la construcción corpórea.
- La analogía de las dos islas (danza y teatro) permite visualizar universos con construcciones epistemológicas diferentes donde, una, es un lugar donde habita la acción física junto con la expresividad histriónica, y la otra, el cuerpo, su disciplina, la extensión, y las construcciones dotadas por la destreza construida a través del estudio de la danza, islas que se rigen por necesidades políticas diferentes, y que se manifiestan en diseños curriculares que se instauran en la sociedad.

- El uso de la voz en las personas danzantes de la compañía CCDUNA es una protesta que representa la problemática del currículum en el arte del movimiento. La necesidad de entablar un diálogo que integre el discurso en la diversidad de saberes, hace que las personas en procesos formativos busquen por su propia cuenta vínculos con lenguajes poco explorados. Esto cuestiona el posicionamiento de la academia en artes en cuanto al contenido de la malla curricular y su incidencia en el estudiantado.
- El artista formador posibilita un espacio formativo como un acto vivo que vive y se transforma como un ente individual y diverso.

Conclusiones pedagógicas

- El estudio de los resonadores puede servir como herramienta somática en el descubrimiento del recorrido de la voz en el cuerpo. El trabajo en la proyección mental del cuerpo como ejercicio propioceptivo, es viable por medio del descubrimiento de las diferentes resonancias en nuestro soma, al estar ubicadas en lugares distintos, el recorrido de la voz se torna como un ejercicio anatómico que demanda atención y aprehensión de la información por medio de la praxis en el entrenamiento vocal.
- Es apropiado que el proceso de enseñanza de la persona danzante se enfoque en la construcción de habilidades para el desarrollo de la vida artística y no solo para su uso en la escena, es decir, el trabajo como artista formador debe contemplar en su proceso formativo, el reconocimiento de un arte para transformar social y políticamente.
- Si el trabajo vocal en la persona danzante se estimula a partir de las incidencias vocales que tiene a nivel social, podríamos contemplar una conexión cognitiva frente a la disposición y manejo que se le da en la cotidianidad. En otras palabras, si en el proceso

formativo, el objeto de estudio es la voz propia de la persona artista, sus matices, timbres, colocaciones y dicciones son la materia prima para la comprensión de la posición social de la voz.

- La exploración de la sonoridad vocal con la CCDUNA es un manifiesto ante la necesidad de integrar nuevos modelos en la construcción profesional de personas artistas, denotando una problemática en la pedagogía contemporánea de la danza.
- La persona artista formadora va hilando el proceso formativo por el sendero de la práctica artística, contemplando las necesidades del grupo que se transforman a lo largo de la experiencia.
- La persona artista formadora contempla el accidente, la risa y el cliché como insumos para el desarrollo de la experiencia. Es una persona que facilita y que no juzga el resultado y que concibe la experiencia como parte de un *performance*.

Recomendaciones

- Es necesario contemplar un nuevo modelo de artista que integre en su formación una cosmovisión en el reconocimiento del cuerpo, integrando en su práctica saberes interdisciplinarios que potencian la exploración del ser en sus posibilidades expresivas por medio del arte en escena.
- Es recomendable integrar en la compañía de danza CCDUNA procesos formativos donde la persona danzante pueda involucrarse con todas las posibilidades corporales, teniendo en cuenta la voz como parte del entrenamiento corporal.
- Contemplar el concepto de artista formador(a) como parte de una propuesta que busca

integrar la experiencia artística en los procesos formativos del arte, irrumpiendo con los modelos metodológicos que cumplen con esquemas academicistas, que, en ocasiones, limitan la exploración del conocimiento en procesos formativos en el arte.

- Es recomendable trabajar los resonadores como herramienta para la propiocepción de la voz y su recorrido en el cuerpo. Esta herramienta permite a la persona danzante involucrarse desde la anatomía corporal con el sonido producido.
- Es recomendable instaurar en el entrenamiento de las personas integrantes de las CCDUNA ejercicios somáticos donde se contemple el estudio vocal para la escena, como un fenómeno corporal que acontece por el trabajo de varios grupos musculares.
- Se recomienda a la Escuela de Danza de la Universidad Nacional en su proceso de formación dancística, que integre como parte del reconocimiento del cuerpo, el estudio de la voz como parte del diseño curricular que promueve saberes plurales para la construcción de personas danzantes.

Capítulo IV. Estrategia de comunicación

En este apartado en el proceso de sistematización, se quiere presentar parte del proceso vivido con la Compañía de Danza CCDUNA. Se resalta la voz de los participantes como eje fundamental para el desarrollo de la estrategia de comunicación, ya que a través de sus discursos se evidencia la incidencia de la exploración vocal en danzantes profesionales integrantes de la compañía de danza.

Se realiza un video documental con la recopilación de los registros fotográficos, sonoros y audiovisuales que se hicieron durante el proceso de enseñanza-aprendizaje. Este formato se escoge como vía para su ejemplificación y difusión, contemplando la contemporaneidad mediática en la que estamos inmersos, facilitando a la persona interlocutora una experiencia visual, en la cual se evidencia el trabajo realizado en este proceso de sistematización.

Este ejercicio se hace a su vez con la necesidad de conservar el trabajo en un formato que posibilite su divulgación. Asimismo, sirve de insumo a futuros proyectos que quieran involucrar en su trabajo artístico la exploración de la voz en personas danzantes.

A continuación, se adjunta al cuerpo del documento el enlace con el video documental que se realiza como parte de la sistematización de experiencias.

Ficha Técnica

| Descripción | Duración | Participantes |
|--|----------|--|
| Recopilación del registro audiovisual del proceso de aprendizaje, con las personas integrantes de la compañía de Cámara Danza UNA de la Universidad Nacional de Costa Rica en el 2022. | 5:30 min | Michelle Sanchez Alvaro Murillo Carlomario Cabezas Jennifer Ramos Sofia Riggioni Kimberly Ulate |

Enlace

[Video Documental-La voz Silenciada del Danzante](#)

Referentes bibliográficos

- Barba, E. (1992). *La canoa de papel, tratado de la antropología teatral*. Grupo editorial Gaceta.
- Berry, C. (2019). *La voz y el actor* (V. Fuentes, Adapt., 4ª ed.). Alba Editorial.
- Gimeno Sacristán, J. (2007). *El currículum: Una reflexión sobre la práctica. Colección pedagogías manuales*. Ediciones Morata.
- Growtosky, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Guerrero Arias, P. (2010a). *Corazonar. Una Antropología comprometida con la vida. Miradas otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser*. Ediciones Abya-Yala.
- Guerrero Arias, P. (2010b). Corazonar desde las sabidurías insurgentes el sentido de las epistemologías dominantes, para construir sentidos otros de la existencia. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, (8), 101-149.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos.
- Laban, R. (1994). *Danza Educativa Moderna*. Paidós ibérica.
- Monroy, F. y Aguilar, A. (2011). *Voz para la escena: entrenamiento y conceptos fundamentales*. Escenología A.C.
- Radrigrán, V. (2012). Cuerpo y voz: unión y separación en la historia del teatro y la danza. *Telonde fondo*, 8(15), 92-108.
- Stanislavski, C., Boleslavski, R. y Chejov, M. (1998). *El Arte del Actor*. Escenología A.C.
- Walsh, C. (2007). Interculturalidad, colonialidad y educación. *Revista Educación y Pedagogía*, XIX(48), 25-35.

Canciones

- García, F. (2012). *La zapatera prodigiosa*. Ediciones Cátedra.
- Millan, H. (s.f.). El Cucú [Canción]. Mama Lisa's world.
<https://www.mamalisa.com/?t=ss&p=1315>.

Imágenes

Murcia, D. (2012). Cubo de Laban [Imagen-Gráfica]. Slideshare, scribd.
<https://es.slideshare.net/diegomurcia2/cubo-de-laban>

Apéndices

Apéndice A, revisión filológica emitida por el profesional Roberto André Acuña en el mes de enero del año 2023.

[Revisión Filológica](#)