



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE ARTES ESCÉNICAS Y AUDIOVISUALES

PERSPECTIVA ENTRE EL CUERPO FÍSICO Y CUERPO VISUAL.
UNA APROXIMACION AL VIDEODANZA

Alumno: Garcés Flores, Daniela Nicole
Profesor guía: González Martínez, Marco

Seminario de Grado para optar al grado Licenciada en Danza

Santiago, 2023

Dedicatoria

Para la soñadora.

Para mi mamá, quien me llama todas las noches desde la lejanía que nos
separa por lo menos cinco horas.

Para mi tía, segunda mamá, quien con sus mensajes de audio alegra mis
mañanas y hace que la extrañe un poquito menos.

Para mi tío, quien es mi compañero de desorden.

Para mi hermana, una gran mujer que me inspira a ser mejor.

Para mi toto, quien me acompañó y me acompaña desde su lugar mejor.

Para la canelita, quien con sus lengüetazos hace mis días más felices.

Para mi mejor amiga, por acompañarme en todos mis procesos.

Para profesor Marco, por ser desde el primer día un guía dentro de esta
locura, por ser positivo cuando había muchas dudas que abrumaban el
resultado que se veía muy lejano.

Gracias.

Tabla de contenidos

Dedicatoria	1
Introducción	4
1. Planteamiento del Problema	7
1.1 Datos de contexto	7
1.2 Antecedentes teóricos y empíricos	9
1.3 Problematicación.....	11
1.4 Pregunta de investigación	18
1.5 Objetivo general de la investigación	18
1.5.1 Objetivos específicos	18
1.5.1.1.....	18
1.5.1.2.....	18
1.5.1.3.....	18
2. Marco Teórico.....	19
2.1 Cuerpo.	19
2.2 Visualidad.....	23
3. Marco Metodológico.....	27
3.1 Enfoque de la investigación	27
3.2 Muestra de estudio	28
3.3 Técnica de investigación.....	29
4. Análisis documental	38
Ficha técnica de Videodanza	38
Análisis del documento	39
<u>4.2.1</u> Observar el diseño de trabajo que realiza la coreógrafa/o con sus intérpretes en danza en los ensayos.....	39
4.2.2 Identificar los elementos artísticos de la visualidad y también como se modifica sobre el cuerpo del intérprete en danza.	45
4.2.3 Analizar y Valorar las diferencias entre el cuerpo interpretativo de un/una bailarín/a y su captura del cuerpo a través de la cámara.	49
Conclusiones.....	53
Bibliografía	57

ANEXOS	59
1.1 Tabla de conceptos específicos del cine y audiovisual.	59
1.2 Entrevista Semiestructura de Entrada.....	62
1.2 Entrevista Semiestructurada de Salida hacia las Interpretes en danza.....	73

Introducción

La danza desde pequeña ha tocado mi existencia y con ello abrió un camino de autoconocimiento, interés, pasión e intensidad por el trabajo que expongo en el presente.

Entrar a un espacio formativo motivó más aún mis ganas de aprender e investigar y sobre todo comprender la motivación que mueve mi ser y desde esta visión; danza es la inspiración fundamental, pero yo quería comprender aquellas películas de mi niñez sobre la danza, o los videos que seguían a la perfección los movimientos de los bailarines o esas veces donde ellos quedaban congelados en el espacio haciendo una acrobacia, entonces, la necesidad de entender esas emociones hacían imaginar que algún día estaría yo delante o detrás de cámara haciendo ese mundo real y así es como nació la motivación *Interdisciplinar* de mi investigación en las artes.

Desde primer año en la universidad, estudiando danza, inicie mi conocimiento de manera paralela en el cine y audiovisual, donde he podido recopilar aprendizaje durante cuatro años, la cooperación de ambas ramas de estudios, danza y cine y audiovisuales crearon en mí la idea de proyectarme como directora de algún trabajo fusión entre las ramas en las cuales me estoy formando, entonces desde este punto nace la idea de juntar mis conocimientos para la creación de una videodanza, avanzado el tiempo y escogido mi tema, comprendí que como intérprete en danza era muy importante destacar el proceso creativo desde la danza y desde la visualidad, es así entonces como nace esta monografía vinculada la Interdisciplinariedad de las artes.

Los fundamentos para la creación de esta monografía, es poder captar la idea artística de este producto y si esta cooperación entre danza-cine es un aporte de ambos por igual o alguno se adapta al otro dentro de su existencia para la creación de la videodanza, como intérprete también creo que es necesario comprender como este cuerpo se adapta al espacio y si hay cambios en su interpretación, puesto que no esta mirando o danzando a un público, como en su mayoría de veces sucede, sino, a un artefacto tecnológico.

Mediante el origen de este estudio es importante crear un propósito investigativo, que analice la videodanza para diferenciar los trabajos de ambas ramas artísticas, o sea, danza y cine, las cuales reconozcan la funcionalidad de ambas por si solas y juntas. Creando una separación y distinción de la entrega hacia el campo de las artes.

También, es importante aclarar la metodología que se usará para esta investigación, es decir, se estudiará y analizará la obra coreográfica "*Genulnus*" por Francheska López quien es estudiante de danza, mención coreografía, por lo cual la danza tiene las condiciones apropiadas para ser analizada y a sus intérpretes creativas, entonces en modo de recopilación, el observar el diseño coreográfico ayudará a comprender el sistema de trabajo para así planificar el método de investigación, resultado de aquello se podrá identificar los elementos artísticos de la interdisciplina y analizar las diferencias entre las ramas de estudios que se utilizan en esta investigación.

Para ello se observará el trabajo que se realice en los ensayos y se recopilará para generar una propuesta fílmica, donde el punto de vista de la investigadora destacara pues se realizara una idea coreográfica y paralelamente una fotográfica desde los conocimientos adquiridos en los años de estudios. Después de crear un esquema se trabajará dichas ideas a través de la visualidad, con cámaras que capturen los cuerpos y así notar como es la funcionalidad de cada parte con respecto a la otra y así viceversa, el propósito es notar las diferencias de cada parte del laboratorio, para así después valorar disimilitud de los cuerpos danzantes y el aparato tecnológico, cámara.

Resumiendo, se puede comunicar que, primero, investigar en artes es relevante para la expansión del campo y el reconocimiento del mismo, también que la unión de las ramas artísticas ayuda a formar un fenómeno interdisciplinar que corresponde a la manera de establecer uniones en el campo de las artes y dar visibilidad.

Segundo, esperar que el proceso de creación sea fructífero para crear un análisis y comprender en detalle el funcionamiento de la videodanza.

Y, por último, establecer a partir de los análisis investigativos una conclusión que englobe la videodanza como un trabajo interdisciplinar, pero con

propuestas creativas y que sean distintivas para cada rama de las artes que aparezcan en esta investigación en las artes.

1. Planteamiento del Problema

1.1 Datos de contexto

El arte se compone de procesos, en los cuales se crea, investiga, hay falla y éxito, así como también ocurre en la investigación artística. Sánchez (2010) comenta que “la práctica artística es temporal, no es estática, sino dinámica; no es simultánea, sino procesual” (p. 38). Así, entonces Sánchez comenta en pocas palabras que la creación está compuesta por diferentes circunstancias dentro de la práctica, está el componente tiempo que indica que la formación de arte es gradual y activo, también transformador, lo cual permitirá al investigador desarrollar su habilidad.

Dentro de las reflexiones previas el mismo autor nos comenta que “la investigación no concluye en la presentación de un producto, sino en la adquisición de conocimiento a partir de la práctica” (Sánchez, 2010, p. 39). Así, comprendiendo que el proceso de crear es tan o más enriquecedor que el resultado presentado, es así como la creación y el resultado son fundamentales para el proceso investigativo.

La investigación en artes conlleva un proceso donde la persona está directamente involucrada en la creación y búsqueda de la aparición de algún concepto o idea; esta relación se puede afirmar desde Sánchez (2010) quien comenta qué: “exigen sujetos investigadores in-corporados, investigadores que no olvidan su propio cuerpo, sino que lo hagan explícito e incluso lo pongan en juego” (p. 42).

Mientras Sánchez habla sobre la investigación en artes y el poder de la autoría de la investigación, es relevante destacar como la existencia de la investigación en sí de las artes crea un ambiente donde la práctica es relevante para el creador y formador en artes. Por otro lado, dentro de “El debate sobre la investigación en las artes” discutido por Henk Borgdorff se nos habla sobre la investigación artística y los momentos separatistas que pueden existir entre las ramas artísticas e investigativas.

De igual forma Borgdorff (2010) señala sobre la investigación que existe una terminología, su primer término es sobre la investigación en las artes, la cual “se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica” (p. 29). O sea, se selecciona un tema u objeto para que sea estudiado desde una base teórica.

Su segundo término seleccionado corresponde a la investigación en artes, la cual según explica Borgdorff (2010) “no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre investigador y la práctica artística” (p.30). En otras palabras, la relación ente investigador, creador o ensayista es nula, ya que la persona involucrada trabaja estudiando el fenómeno y a la vez practicando en escena.

1.2 Antecedentes teóricos y empíricos

La danza, movimientos que no tiene un significado concreto, podría definirse desde el punto de vista de una investigadora en las artes, como movimiento corporal que expresa sentimientos, la cotidianeidad, incomodidad, placer, etc., pero tal vez se estaría definiendo a la vida, al encasillar un concepto tan abierto como lo es la danza hace que se limite y no deje espacio a lo que es esta arte; expansión y descubrimiento. Sin embargo, es importante entender por lo menos la procedencia de la danza, para lograr un contexto, con las posibilidades de darle una definición y también lograr posicionar a la danza en Chile; para comprender el origen, primero hay que entender que no existe variados relatos sobre la llegada de la danza a nuestro país, puesto que la reconstrucción de las artes siempre ha sido desde la música, pintura o plásticas. La historia de la danza chilena da sus pequeñas apariciones gracias a la música, donde la Panana dio lugar a las primeras danzas criollas, pero nada relacionado con el arte de la danza, pero desde estas mismas danzas criollas en los encuentros sociales, se comenzará a bailar en pareja haciendo alusión a lo que sucedía en el viejo continente.

María José Cifuentes (2007) comenta sobre los primeros bailes de entretenimiento en la sociedad chilena. Según su criterio:

estos bailes fueron con el tiempo incorporados a los pasatiempos santiaguinos, integrándose en las esferas más altas de la sociedad chilena, pero además en el resto del pueblo, por esta razón podemos encontrar en el escenario del siglo XIX, bailes de salón, tales como la gavota, el minué, o el paspié entre otras, y en la segunda mitad del XIX el vals y la polca (p. 36)

Es de suma importancia resaltar la aparición de esta difícil danza, si bien no buscaba la belleza del cuerpo con finalidad de la danza y su ejecución, es importante destacar que era un baile social que reunía a hombres y mujeres con

motivos románticos, unión social, económica o política, era la este baile quien los reunía.

Entonces la llegada de la danza tiene su formación en la vida social y sus resultados gracias a las interacciones que se daban en estos espacios, a la vez Cifuentes (2007) comenta:

esto permitió identificar distintas visiones y discursos que se van formulando a lo largo de la historia y que están generadas con relación a las realidades sociales, políticas y culturales de un momento dado, descubriéndose en ello un vínculo entre danza y sociedad que es a su vez una nueva manera de ver la relación entre el hombre, su creación y el mundo que lo rodea (p. 165)

Las apariciones que hace la danza de manera historiográfica son tanto evolutivas como no, es decir, al ser danza social, se basa mucho en el espectro de la idea de un “cuerpo social”. Es decir, danza, obra artística o bailarines que existe o se crean a través de espacios políticos, sociales y culturales, en resumen, cuerpo creado en base al ambiente que rodee al interprete creador en el área de la danza.

Una de las formas de reafirmar aquel párrafo consiste básicamente en el nacimiento de las danzas independientes producto del Golpe de Estado en el año 1973, la represión a las artes y la libertad de expresión de la época, localiza a la danza en Chile perdida en un momento por su persecución, no obstante, las danzas independientes ocupan un espacio importante para la protesta. Así regresando al punto que la danza en Chile tiene un rol social-político que mueve el desarrollo de esta arte.

1.3 Problematización

El cuerpo ha sido motivo de estudio e investigaciones artísticas y en la actualidad esta motivación ha ido en aumento gracias a la amplia rama tecnológica que permite obtener imágenes o videos.

Isis Saz (2013) relata que “si unimos la experiencia visual con un conocimiento amplio de las funciones y movimiento corporales podemos afirmar que ésta es una de las épocas en las que nuestra autopercepción física del cuerpo puede ser casi completa” (p.698). La idea que hay sobre el cuerpo es complementada por la amplitud de tecnología de la imagen que, al ser acompañada también por la sabiduría física corporal, se obtendrá una conciencia u autopercepción más clara del cuerpo.

El contexto que entrega la imagen y la visualidad física del cuerpo es de relevancia. De ese modo Saz (2013) comenta como “podemos apropiarnos de nuestra imagen del cuerpo a través de observaciones y capturas del funcionamiento de órganos internos mediante microcámaras, ecografías, radiografías o termografías, hasta recreaciones digitales globales del cuerpo, obtenidas mediante el escaneado de finas láminas de materia” (p. 698). Las ramas que usan el cuerpo como mediador o creador generan una amplitud de creación al tener más conocimiento y herramientas para llevar a cabo una investigación, creación o estudio.

En el marco donde se une o complementa el cuerpo visual con el tangible, permite que se afecten uno al otro. Así, por ejemplo, en la formación en artes donde el cuerpo es el punto central, este se ve transformado por la fusión de ambas perspectivas que ya se conocen (Saz, 2013). Así obteniendo un cuerpo en el ámbito del arte combinado y afectado.

Dentro de las varias formas de captar el cuerpo, Blas Payri (2020) relata que “en la videodanza puede servir para mostrar diferentes aspectos de un mismo movimiento o diferentes ángulos o encuadres de un mismo bailarín con una finalidad de composición visual o de balanceo rítmico” (p.62). Siguiendo con la línea de captación de la visualidad del cuerpo del artista, la videodanza relaciona el cuerpo que es enfocado por el lente de la cámara y como resultado

tiene una narración del cuerpo en escena y el que se observa en lo digital. El espacio que se le puede otorgar al cuerpo que es filmado y al que está presente es diferente, Payri en (2020) señala que:

otro rasgo esencial en videodanza es la representación el cuerpo en movimiento con un plano de detalle y próximo: la cantidad de movimiento que aparece en pantalla es mucho mayor que si se utiliza un plano general, y al ser una toma cercana la propia cámara capta una imagen borrosa por el movimiento (p.71-72)

La forma en que percibe la imagen el sistema se ve transformado o editado por la función del aparato que puede o no tener relación con el cuerpo presente. Emiliano Causa en el año 2015 comenta: “el supuesto propósito de “captar el movimiento del performer” se transforme en una intersección entre lo que el performer hace y lo que el sistema puede captar, que es, un importante recorte el fenómeno en sí” (p. 69)

Lo que puede lograr la captación del movimiento es netamente el artefacto tecnológico, con las posibilidades de tener una buena filmación y/o captura “en el caso de la captación, la cuestión se encuentra determinada por los límites del dispositivo y el margen de maniobra se reduce a la calibración de componente” (Causa, 2015, p. 70).

Comprendiendo que debe existir un esquema previo a la filmación, captación u rodaje del trabajo, y que también lleva consigo una idea de cuadro estético que se quiera mostrar, es decir, “cámaras predefinidamente instaladas para observar las dinámicas desde puntos de vista específicos, para que luego sean pasadas en slow motion con el objeto de ralentizar una acción de juego, disolviéndola imagen a imagen para analizarla en su más pura representación” (Galak, 2022, p.2). El ejemplo anterior es pensando desde la idea de *Video Assistant Referee* (VAR) en el fútbol, hay una mirada que está ubicada estratégicamente para captar en este sentido, sanciones, pero esta misma idea la podemos diluir en la performance que hacen los intérpretes en danza cuando son filmados, cámaras con encuadres específicos para mostrar extremidades,

facciones, ideas, primeros planos, medios, americanos o detalle; en fin, cámaras predefinidas para lograr dichas capturas, de hecho es importante destacar un elemento que se descarta en esta investigación, pero es relevante y tiene es el trabajo de edición, como lo habla Causa, que también se afirma la idea con la ayuda de Mateos:

El trabajo es experimental, se utilizan los elementos de la posproducción (como el montaje y los efectos que brindan la edición, la fotografía y lo que se desea transmitir). El cuerpo es mixto: fusión de una realidad física con lo virtual (p.79)

De hecho, también Galak (2022) explica: “las tecnologías que exponen estas imágenes en movimiento se articulan armónicamente con cuerpos en movimientos produciendo una analogía de técnicas, en este caso corporales y cinematográficas” (p.2). También se apoya en la idea que tiene Isis Saz, con “cuerpo físico y cuerpo virtual”, como el cuerpo, en sí, puede ser apreciado y/o capturado por las diferentes tecnologías, “las nuevas generaciones se adaptan de forma muy rápida a este nuevo modo de observar y percibir el cuerpo e, inclusive, se puede observar que la propia afirmación de la existencia corporal se basa en su constatación por imágenes grabadas” (Saz, 2013, p. 695). Las tecnologías que enmarcan el cuerpo en movimiento son aquellas que encuentran un cuerpo en movimiento, así entonces haciendo un cruce y relación entre las técnicas corporales-físicas y las fílmicas (Galak, 2022). Entonces, existe una parte “producción” que tendría relación con las tecnologías y como estas funcionan al momento de capturar el cuerpo en movimiento y, por otro lado, este cuerpo que fluye en el espacio siendo capturado y finalmente el registro, el cual será analizado próximamente. Así, se puede indicar que:

desde una perspectiva (...) epistemológica, que entrama la imagen en movimiento con cuerpos en movimiento. Lo cual, en principio, conlleva pensar en términos de técnicas-tecnologías que permiten construir la mirada sobre esos movimientos. La teoría cinematográfica presenta tres

componentes clásicos que ayudan en este registro: el plano, porque no es lo mismo ver la misma secuencia de imágenes desde abajo, desde arriba, desde la perspectiva frontal; el encuadre, porque claramente la definición de lo que queda dentro o fuera del lente de la cámara es un aspecto crucial del registro fílmico (...) La articulación entre el plano, el encuadre y el montaje configuran las dinámicas de lo visible, lo no-visible y lo invisible de las imágenes en movimiento (Galak, 2022. p.2)

Otra forma de apoyar la idea que plantea Galak, es en base a lo mencionado por María J. Ortiz, quien relata sobre la metáfora y la percepción, forman un relato en el cual se clarifican las ideas que se entregan al espectador. Es decir, diferentes elementos dentro del cuadro que ayudan a sostener, estilizar y apoyar la idea del relato en pantalla.

También podemos destacar la última idea de Galak, con respecto a lo visible, lo no y lo invisible, que nos traslada a una suposición sobre el proceso de creación, en otras palabras, lo visible, sería el resultado después de los procesos de grabación, lo no-visible, corresponde precisamente a los procesos, ensayos, prácticas de seteos de cámara o configuración, ajustes técnicos, y si lo trasladamos a la danza se podría mencionar los procesos interpretativos de los bailarines, calentamiento, prueba de vestuarios, codificación de los personajes dentro de la práctica, dicho de otra manera desde la perspectiva del cuerpo de bailarín en la videodanza, Mateos (2021) comenta:

al cuerpo del ser anatómico, técnico/dancístico y/o de movimiento. Este cuerpo engloba otras tesituras que se traducen en relaciones con elementos internos como lo gestual/teatral, la sombra del mismo cuerpo y elementos externos como el maquillaje, vestuario y elementos que van unidos con factores como el espacio, la iluminación (que puede forjar la forma del cuerpo danzante), la introducción de tecnologías como sensores que emitan luz y sonido e incluso elementos que pudieran parecer parte de la escenografía para la coreografía del cuerpo pero que, al interactuar con el esquema corporal, nuevamente se abren en relación con esta

interfaz, la cual es nuevamente definida, ya que no sólo abarca lo orgánico natural del cuerpo sujeto (danzante) (p. 76)

Y, por último, lo invisible, el desarrollo de la idea, la pre-idea, las premisas para crear, los borradores o intentos de prácticas escénicas.

En otros términos y también para clarificar la importancia del proceso que hay en cámara, el cuadro o encuadre que cumple un rol trascendental en el relato, de hecho, Gilles Deleuze comenta en 2012: “el cuadro tiene esta función implícita, registrar informaciones no solamente sonoras sino también visuales. Si en una imagen vemos muy pocas cosas es porque no sabes leerla bien, y evaluamos con la misma incorrección la rarefacción como la saturación” (p. 29). Dicho a través de las palabras de Deleuze se reafirma que dentro del cuadro hay puntos clave que refuerzan el relato, de manera simbólica, es decir, fundamentan de manera metafórica como señala Ortiz¹, (lo que sucede en el plano), colores, texturas, luz, objetos, son los tipos de señales que sostienen la idea del o la directora (a).

Fuera de lo técnico-tecnológico, como hace referencia Galak hacia la cámara, existe otro fenómeno que compone al artefacto tecnológico, o sea, el movimiento, el cual en palabras, según la tercera tesis en Imagen-Movimiento de Deleuze (2012) esta se distingue según su relación con la materia, es decir, el motor, que es la presencia o conciencia, en otras palabras, “del Todo o de un Todo”, entonces, en primer lugar hay un movimiento real que cambia de manera cualitativa en relación a la duración de un todo que mueve partes en consecuencia del movimiento, y en segundo lugar, la expresión de una ilusión por cortes inmóviles, en otras palabras movimientos que gesticulan de manera cuantitativa según en el todo.

La distinción que hace Deleuze con su pensamiento sobre la tercera tesis del movimiento es destacar el motor del movimiento, y cómo este influye y transforma las partes que están sometidas por el movimiento.

De hecho, es importante destacar que en la segunda tesis él menciona en 2012 que:

¹ Leer capítulo Marco Teórico, 2.2- Visibilidad.

con mayor razón la danza, el ballet, el mimo abandonaban las figuras y las poses para liberar valores no de pose, no pulsadas, que referían el movimiento al instante cualquiera. Con ello, la danza, el ballet, el mismo pasaban a ser acciones capaces de responder a accidentes del medio, es decir, a la repartición de los puntos de un espacio de los momentos de un acontecer. Todo esto comulgaba con el cine (p.20)

La comentado anteriormente hace referencia a un tipo de clasificación que tiene que ver con el mundo en el cual se desarrolla la naturaleza del movimiento, es decir, en la antigua y moderna. En la primera, el movimiento es una transformación de la figura, el cambio, básicamente; y, en segundo lugar, moderna, es el momento, el movimiento limpio que finalmente maneja el cine, pero que a fin de cuentas sigue correspondiendo a un Todo.

En definitiva, se reconoce al cuerpo, al bailarín y la captura del cuerpo como un fenómeno de las artes, que son la suma de los elementos necesarios para la creación de la videodanza.

la imagen es más visible y perceptible, y es ella la que identifica al cuerpo, es una imagen que queda capturada. Esta parte del cuerpo no debe entenderse como una suma de la primera parte del cuerpo ya definida, sino más bien como una encarnación (Mateos, 2021, p. 77)

En términos más simples y concluyentes dentro de la problematización, se observa que la formación y/o realización de un proyecto de videodanza corresponde a un fenómeno interdisciplinar las artes, que también se manifiesta a través de las palabras de Mateos (2007): “en esta parte del cuerpo el bailarín posee una vivencia dinámica del espacio que se logra traducir en imágenes visuales, sabiendo un campo riquísimo de posibilidades estéticas y nuevas miradas (como la cámara)” (p.77). En consideración de todo lo previamente discutido, nace en esta monografía la pregunta sobre el proceso creativo de la videodanza, como el trabajo del intérprete se adecua a la cámara, o como el

objeto capta este cuerpo en movimiento, también nace la incomodidad si este fenómeno “Videodanza” es un aporte del bailarín en escena o de la cámara y es desde esta serie de preguntas que forman esta investigación en artes.

1.4 Pregunta de investigación

¿Cómo es la interacción entre la cámara y el intérprete en danza en el proceso de creación de la videodanza?

1.5 Objetivo general de la investigación

Analizar en qué medida la videodanza permite diferenciar el trabajo de la cámara y del intérprete en danza

1.5.1 Objetivos específicos

1.5.1.1 Observar el diseño de trabajo que realiza la coreógrafa/o con sus intérpretes en danza

1.5.1.2 Identificar los elementos artísticos de la visualidad y como el cuerpo del intérprete en danza se modifica

1.5.1.3 Analizar y Valorar las diferencias entre el cuerpo interpretativo de un/una bailarín/a y su captura del cuerpo a través de la cámara.

2. Marco Teórico

2.1 Cuerpo.

Los seres humanos se manifiestan, reconocen, sienten, exploran e identifican a través de un cuerpo sólido y presente. David Le Breton (2010) comenta “el cuerpo es el espacio que ofrece vista y lectura, permitiendo la apreciación de los otros. Por él somos nombrados, reconocidos, identificados a una condición social, a un sexo, a una edad, a una historia” (p. 17). El desarrollo del cuerpo se vive a través de la interacción con el mundo y la fusión que tiene con otros, además, la interacción forja una identidad y camino dentro del mundo que constantemente está en relación con él. En tal sentido, “Los elementos simbólicos de la sociedad devienen partes integrantes de la personalidad. El individuo hace cuerpo con su cultura” (Le Breton, 2010, p. 26).

La idea de cómo se crea un cuerpo pasa por el desarrollo de su identidad y espacio que usa en el mundo, las características sociales, personales y como estas se mezclan y convergen en un cuerpo con aptitudes aptas para nuevas experiencias. Con respecto a esta última idea David Le Breton comenta lo siguiente:

de una sociedad humana a otra, los hombres experimentan efectivamente los acontecimientos de su existencia a través de repertorios culturales diferenciados que se parecen a veces, pero que no son idénticos. Ven, escuchan (...) el mundo de manera radicalmente diferente según su experiencia social y cultural. El niño debe aprender el mundo para gozar de él. Para el hombre, el único medio de aprender es experimentar el mundo, ser travesado y alterado por él con conciencia más o menos viva (p. 22)

La creación del cuerpo es obra de las interacciones y resultado de estas, por eso Le Breton comenta repetidas veces que la forma física es una fusión del

juego entre las relaciones con la cultura, experiencia y otros. De hecho, es posible que dicho cuerpo sea transformado o moldeado repetidas veces si corresponde a uno de un artista o persona que crea. Le Breton (2010) señala que “sobre todo el ámbito de la creación, estas técnicas del cuerpo son permanentemente reconsideradas por los artistas que modifican a menudo su ordenamiento incorporando sus propios ajustes” (p. 27). Es decir, el ser humano crea constantemente su corporalidad en base a sus percepciones y a la realidad en la que se encuentra con dicho cuerpo, sin embargo, con la participación de externos, le es atractivo para el humano investigar, interactuar y moldearse para formar cultura, que a la vez crea cuerpo.

También es válido resaltar el concepto cuerpo-movimiento, donde este está en constante modificaciones y moldeándose según el ambiente que habita como bien se explica a través de las palabras de Le Breton en párrafos anteriores.

Se puede reafirmar la conexión que debe haber entre el cuerpo del intérprete y el movimiento ya sea del bailarín o cámara, y a través de las palabras de Mateos (2007) se comenta que:

que existen en el espacio físico donde se encuentra el bailarín en movimiento hablan por medio de sus formas, texturas, colores, etcétera. Nuevamente el esquema cambia y su uno/todo se aprecia en una imagen corporal. El cuerpo es totalidad (se fragmenta, se descubre y se vuelve a unificar); es un cuerpo que sirve como punto de referencia de un trípode inseparable con el espacio y el tiempo que, al relacionarse recíprocamente, posibilitan la acción del movimiento videodancístico (p.76)

Otra forma de exponer las habilidades que absorbe el cuerpo es mediante el movimiento o bien, el cuerpo de un danzante o bailarín, que es propio de esta investigación en el área de las artes.

Para poder posicionarse desde esta perspectiva, primero hay que entender el contexto en el cual se ubica esta corporalidad.

El desarrollo de la idea del cuerpo y este por sí solo, a través de la historia y de la filosofía ha sido un producto sobre el cual se ha trabajado, primeramente, por ejemplo, la idea cuerpo "ideal" del ballet clásico: Lovón (2022) “el cuerpo es organizado según el ideal de belleza clásica” (p.363) y después con la interrupción de la idea cultural y artística de los movimientos de "ismos", donde toma fuerzas las ideas disruptivas, y con ello también el cambio en la realidad, expresión, emoción e ideas artísticas como filosóficas o literarias sobre el cuerpo hace que nazca una nueva corporalidad con movimientos que quiebran el idea de la danza clásica y del ballet. Se danza desde la desconfiguración del cuerpo, hay saltos, no hay zapatillas de puntas y los roles de género se han combinado un poco más, de hecho Lovón (2022) comenta: “el entendimiento sobre el cuerpo también abandono la ideología clásica y moderna” (p.365) con respecto para mediados de los siglos XVIII y principios del XIX, donde la búsqueda de nuevas concepciones de los cuerpos arrojó cuerpos más expresionistas, así mismo “intenta recuperar el movimiento natural del cuerpo, y ya no desde lo estético y lo mecanicista como en épocas anteriores, donde el cuerpo del bailarín era solo afectado a nivel fisiológico por la práctica danzaría” (Lovón, 2022, p.365).

En efecto, se puede ser complementado con Breton (2010) cuando comenta “el proceso de aprendizaje no se interrumpe jamás. El hombre no se encuentra nunca encerrado por su educación. Siempre es posible ir más allá, abrirse a nuevas experiencias, acceder a otros aprendizajes, si lo desea, encontrándose permanentemente en la apertura” (pp. 26-27).

Es por eso que la interacción y los vínculos que se forman en la escena son la posibilidad de conectar o fusionar diferentes formas de habitar y coexistir en un espacio. La disposición del cuerpo frente a la sensibilidad de otro sujeto u espacio genera un efecto transformador en la presencia como menciona. Lorente (2012) ha señalado que:

parecía posible otro régimen de sentido fundado en la copresencia sensible de los actantes entre sí y en la operatividad de un cuerpo sensible, sensorialmente receptivo ante las cualidades estéticas del otro y de su forma de estar en el mundo (p. 23)

Le Breton (2010) discute cómo se desenvuelve el cuerpo en el espacio, además de considerar como él tiene una relación directa con la percepción del mundo, como se manifiesta y presenta dicho espectro físico dentro de las condiciones del cotidiano. Fluir entre las prácticas, mezclarse y sumergirse en las vivencias que entrega la mixtura que existe en los diversos espacios, cuerpos, edades, razas, condiciones sociales es la que forma y educa al cuerpo.

El cuerpo se transforma, se reinventa, hace que el presente sea su factor transformador.

la creación es justamente un trastorno de la rutina a través de la aplicación inédita de los cuerpos, de la escena, de la música, del silencio, de la relación con el público, etc. Toda creación avanza a través de los inconcluso, de la ignorancia del mañana (Le Breton, 2010, p. 28).

En definitiva, el cuerpo es el resultado de las interacciones con el medio y como este tiene la capacidad de modificarse según el contexto en el cual se encuentra. También comprende que no es solo el resultado de las interacciones, sino de las percepciones que puede existir sobre su cuerpo, las interacciones sensibles, es decir, emocionales, táctiles, expresivos, entre otros. En particular, con el cuerpo en movimiento resulta una mezcla interactiva de diferentes elementos como: el espacio, sus emociones, contexto socio-cultural y político, la danza en la cual es participe, crea un cuerpo que explora no solo su espacialidad física, sino desde el inconsciente, en otras palabras: “el ser humano puede comunicarse de manera verbal y no verbal” (Lovón, 2022, p. 368). Lo que finaliza, entendiendo al cuerpo como una capsula que guarda todas las posibilidades de existencia para poder vivir y existir, para así crear arte y ser el centro de producción de la misma.

2.2 Visualidad

Los estudios visuales abarcan y se plantean a partir de variadas áreas, es decir, no solo fijan su especialidad en la grabación desde el ojo de una cámara, sino que involucra la experiencia visual del ojo humano con respecto a lo estético y, además, a las demás áreas del saber al cual puede optar el humano. Lorente comenta en el año 2013 que “el planteamiento interdisciplinar de los estudios visuales surge como consecuencia del desbordamiento operado por la fenomenología visual en los límites de lo artístico y lo estético, para advertir de su implicación en todos los ámbitos del saber” (p. 20).

Lo estético define al objeto por cómo se ve o luce, su enfoque se concentra en los detalles, en las condiciones de visualidad, este se naturaliza según la mirada de apreciación que le otorga el ser humano.

La composición visual a través de la cámara puede formarse en relación a como está situado el aparato tecnológico, es decir, la ubicación del plano, si es cerrado, abierto, picado, cenital, iluminado o no. “que un personaje este hablando a oscuras le otorga un significado distinto a si estuviera iluminado” (Ortiz, 2011, p. 65). Se logra afirmar a través de otras palabras de Ortiz (2011) que “las características del objetivo gran angular se usan en ocasiones en este sentido, tanto en esta película como en otras, para metaforizar lo anormal como torcido” (p. 66).

Dentro de esta composición visual, hay una no verbal que analiza María J. Ortiz, lo cual corresponde a la metáfora visual corporeizada, que relaciona los sucesos en el espacio con lo grabado y expuesto a través de las cámaras o aparatos filmicos. En otras palabras, Ortiz (2011) comenta:

ubicuidad de la metáfora en el pensamiento humano. Sensaciones corporales como el movimiento o la percepción generan patrones recurrentes que proyectamos metafóricamente para comprender entidades o conceptos abstractos. La metáfora ya no se entiende como un fenómeno lingüístico o una figura retórica de lenguaje, sino como un fenómeno mental: un proceso mediante el que aprehendemos y

organizamos nuestro conocimiento; un recurso cognitivo básico que ha de ser explicado en términos evolutivos; un proceso habitual que impregna nuestro pensamiento y que, por lo tanto, se refleja en nuestras formas de comunicación (p. 59)

Las posibilidades de entendimiento y lenguaje no verbal que puede entregar el filme a través de los aparatos o funciones de la cámara son las que refuerzan o ayudan al relato interno de la historia y además al del espectador “si el afecto es calor y existe una relación entre calor o color, podemos afirmar que el color de la puesta en escena puede metaforizar el afecto” (Ortiz, 2011, p. 67). Existe un estudio o análisis de la composición que se quiere y requiere entregar al espectador, además de lo que “pide” la escena, es decir, “la película parte de escenas muy iluminadas y colores cálidos cuando las relaciones van aparentemente bien, a escenas oscuras y colores fríos cuando los personajes se sienten cada vez más solos y destruidos” (Ortiz, 2011, p. 67). Entonces se puede comprender que existe herramientas que ayudan a construir una historia, que al hacer aparición en cámara fortalecen la idea que se quiere entregar, le ayuda a dar credibilidad mediante la creación de un espacio.

La formación de espacios y momentos pasan por el montaje y la filmación Payri (2020) indica que:

en una escena y filmada y montada de manera clásica, se suele empezar con un plano general que nos sitúa a los personajes en el entorno y luego el montaje va utilizando planos más cerrados que nos acercan a los personajes y nos dan sus puntos de vista o sus reacciones. En particular, se suele utilizar el plano/contraplano en el que alternan los puntos de vista de un personaje y otro en una conversación, siguiendo los ejes de sus miradas (p. 59)

El análisis comunicativo que se le puede otorgar al espacio capturado por la cámara corresponde a la fenomenología nombrada por Lorente, que explica la gama de como mirar-observar aquello que nos rodea y que a la vez es parte de

lo capturado. Es decir, la visión esta normalizada, lo que se ve ya tiene una condición porque esta institucionalizado, ya que al ser ya visto y normalizado tiene una carga emocional, critica, visual. O sea, ya se ha visto, por lo tanto, se reconoce aquello que está siendo observado. Al respecto, se ha señalado que:

el análisis comunicativo del modo en se construye la relación mirada y objeto, entre las estrategias comunicativas desplegadas por éste y la movilización de determinadas competencias en el espectador, permite una indagación crítica y la reconstrucción del compromiso ético y político en el que se desenvuelven las practicas escénicas, en tanto que actos de la visión (Lorente, 2013, p. 20)

Ortiz (2013) de alguna forma hace referencia a como usamos situaciones, patrones, movimientos de la cotidianeidad dentro de una situación captada por cámara, que además esta inserta en las metáforas visuales. En tal sentido, “la diferencia en la composición de los dos planos metaforiza la concepción de las diferentes circunstancias” (Ortiz, 2011, p. 68).

Hay una relación entre el espacio físico, lo que se ve, y lo que está sucediendo, pero aquellos factores generan un ambiente que ya está internalizado, es decir, si se evidencia desde el punto de vista de Lorente, el espacio ya es reconocido, porque ya se va visto o vivido y la circunstancia, que correspondería a un momento emocional o mental, también es vivido, entonces “expresada visualmente, los personajes se encuentran en diferentes encuadres generados por la composición de la imagen” (Ortiz, 2011, p. 69).

Mientras Lorente (2013) dice “sí la escena orientada a la representación del drama proporcionaba significación y atribuía valor a la experiencia humana, mediante la junción de los sujetos con los objetos que pretenden y según los programas de acción que los disponen” (p. 23).

En definitiva, el concepto de visualidad abarca diferentes sensaciones desde como observar, hasta la captación de información y como afecta a lo que vemos a través de pantalla, en otras palabras. Es relevante destacar la relación de los conceptos que construyen el marco teórico, dicho de otra manera, se

puede apreciar la relación entre cuerpo y visualidad sí existe. Hay una conexión entre lo que entrega el diario vivir en una sociedad, el comportamiento, colores, gestos, texturas por ejemplo y lo que se muestra a través de la pantalla, cuerpos o figuras que sostienen aquello que hay en la realidad o en lo cotidiano del vivir.

A modo general, la unión de los conceptos mencionados anteriormente, *cuerpo* y *visualidad*, son el pase para el análisis y/o creación de la videodanza, estos corresponden a los elementos esenciales para su realización y esta idea se puede reforzar a partir de Monroy y Ruiz (2021) “la videodanza como objeto transdisciplinario, experimenta las condiciones de creación, las posibilidades y la intención del campo de la «inscripción de la danza en la pantalla»”(p.15); entonces, la videodanza es el producto de la combinación de la artes, a propósito de esta última idea “esta combinación de lenguajes permite mezclar los recursos de cada uno a fin de entrelazar las relaciones movimiento–tiempo–espacio–cuerpo– cámara” (Monroy y Ruiz, 2021, p.20)

En concreto, la videodanza como producto de la unión de las artes es el inicio de esta investigación en artes, donde encontrar cual es el aporte del intérprete en danza y cámara es fundamental para así con ello distinguir el proceso creativo detrás de la videodanza.

3. Marco Metodológico

3.1 Enfoque de la investigación

La metodología de la investigación corresponde a la forma en que se investiga un suceso, fenómeno y/o acontecimiento. Es por ello que es relevante conocer cómo se llevará a cabo esta investigación en artes, es decir, desde un enfoque donde la obra será estudiada desde el punto de vista de una persona involucrada en artes. En otras palabras:

la expresión “investigación artística”, que a veces se elige para destacar la especificidad de la investigación en el arte, evidencia no sólo el vínculo comparativamente íntimo entre teoría y práctica, sino que también encarna la promesa de un camino diferente, en un sentido metodológico, que diferencia la investigación artística de la investigación académica predominante (Borgdorff, 2010, p. 31)

Entonces esta investigación tendrá un enfoque cualitativo-empírico en investigación en las artes. Ya que esta se caracteriza por tener su orientación en la perspectiva de los participantes, sensaciones y flexibilidad en el comportamiento de la investigación. Según Vasilachis (2006):

la investigación cualitativa se interesa, en especial, por la forma en la que el mundo es comprendido, experimentado, producido; por el contexto y por los procesos; por la perspectiva de los participantes, por sus sentidos, por sus significados, por su experiencia, por su conocimiento, por sus relatos (pp. 28-29)

Entonces, en base a lo que comenta Irene, la investigación seleccionada será cualitativa, que, comprende el entorno de análisis, estudia los elementos en este caso, los cuerpos a través de lo visual y espacio físico.

3.2 Muestra de estudio

La técnica de recolección de material será a través de la compilación de elementos que destaquen cómo funciona un Videodanza, es decir, el proceso antes de la filmación, o sea conversaciones entre coreógrafa e intérpretes, y directora de fotografía, en el proceso de preproducción, donde se rescatarán las interacciones de la coreógrafa y sus intérpretes, tales como, indicaciones sobre la improvisación, trabajo de solos coreográficos según intérprete, muestra de material audiovisual, sonoro, o de todo tipo sensorial, en resumen, el proceso de ensayo.

Siguiendo con la muestra de estudio, en proceso preproducción y producción de Videodanza, se evaluará desde la perspectiva de dirección de cámara. La investigadora con estudios en Danza y Cine observará, analizará y hará anotaciones en cada una de las prácticas dancísticas, estas se basarán en las posibilidades de capturas fílmicas con lenguaje respectivo al audiovisual acompañado de posibles diseños de planos y panel de luces, de los cuerpos interpretativos con su respectivo comportamiento en la etapa de ensayo, realizadas estas anotaciones, se llevaran a la práctica, es decir, en uno de los ensayos se tomara registro a través de cámaras y se dispondrá de ese material para ser analizado por la investigadora, comparando el trabajo escrito y el visual.

Finalmente, a las personas participantes se les hará una entrevista de salida donde responderán según su experiencia en el Laboratorio.

Resumiendo, será la creación de un *Laboratorio Investigativo*, que será conformado por cuatro elementos principalmente, (Interpretes en danza - Coreógrafa - Camarógrafa - Analista) que compartirán un espacio creativo, interactivo y experimental. Primeramente, en el espacio físico se encontrarán cuerpos interpretativos de la danza, guiados por una coreógrafa y, además, capturados visualmente por una camarógrafa y la investigadora se convertirá en narrador observador, que obtendrá conclusiones del trabajo.

3.3 Técnica de investigación

Las practicas dancísticas serán la clave para poder realizar el proyecto de Videodanza, donde el producto será la combinación de todos los elementos mencionados en la muestra de estudio, pero para obtener dicho resultado es importante resaltar el proceso y obtener material de los ensayos que son clave para la técnica de investigación, así también para comprender el proceso que debe tener el intérprete en danza en internalizar el trabajo para la videodanza. Dentro de la práctica, como ya se mencionó se realizarán anotaciones, cuaderno o notas de campo que destaquen la observación participativa o participante, también se determinara una cantidad de ensayos entre la coreógrafa e intérpretes, donde la investigadora solo estará situada fuera del plano participativo, manteniendo una distancia de la práctica ya que se hará notas de campo, cuando exista material consistente de la danza se hará prueba de cámara según las ideas planteadas en las notas de campo, al finalizar el ensayo se le harán preguntas a las participantes con respecto a la prueba de cámara.

Así comprendiendo que el diseño de la investigación será una técnica mixta, con una unidad de análisis en y con herramientas audiovisuales que rescatan el cuerpo del interprete en danza. Después de la captación del cuerpo, desde un punto en el cual hay conexión entre lo observado y el análisis. Esto se puede calificar como, observación participativa, que se explica en palabras de Corbetta (2007) como:

esta técnica conlleva un contacto personal e intenso entre el sujeto que estudia y el sujeto estudiado, una larga interacción que puede durar incluso años, con una participación del investigador en la situación objeto de estudio (...) El investigador observa y participa en la vida de los sujetos estudiados (p. 304)

También esta idea se rescata desde la etnografía comentada por Aldo Rubén Ameigeiras, que la estrategia investigativa es social, antropológica y que

se caracteriza y destaca la participación del investigador en la zona de campo, es decir, en el suceso. En otras palabras:

un lugar desde el que se despliegan las acciones centrales que la caracterizan: la presencia prolongada en el lugar y el desarrollo de la llamada observación participante, con todo lo que implica no solo en cuanto a capacidad de «ver», sino también de «interactuar» (Ameigeiras, 2006, p. 114)

A través de las obversaciones se hará paralelamente notas de campo, que describirán filmicamente la danza de las interpretes en los ensayos. Estas notas de campo están diseñadas en dos partes, la primera de ellas, es la idea coreográfica de la coreógrafa, que es entregada a las interpretes desde un lenguaje coloquial de la danza para personas con conocimiento en esta arte y en segundo lugar se plantea la idea audiovisual creada por la investigadora con estudios en Danza y conocimientos en Cine y Artes Audiovisuales; esta idea creativa también está conformada con un lenguaje correspondiente al área, que destaca ideas plano a plano y posibles panel de luces, filtros, gelatinas, o herramientas pertenecientes.

Primero, es importante entender la dinámica que conlleva hacer notas de campo, es por eso que relaciona la reflexividad y el trabajo de campo como el “tipo de posicionamiento y de conocimientos que el etnógrafo construye en el campo” (Ameigeiras, 2006, p. 116) La primera la destaca como:

el punto de partida de la reflexividad implica considerar así al hombre como parte del mundo social, interactuando, observando y participando con otros hombres en un contexto y en una situación espacio-temporal determinada y, desde allí, considerar al propio investigador como parte del mundo que estudia (Ameigeiras, 2006, p. 116)

Entonces, se refuerza la idea de la observación del fenómeno y participación e interacción de los sujetos.

En segundo lugar, el trabajo de campo supone la interacción en su esplendor, el investigador está involucrado en el espacio con los sujetos a investigar, se mezcla en el espacio y también lo reconoce como parte del conocimiento que necesita para realizar su investigación. Ameigeiras (2006) comenta que el trabajo de campo:

hacer alusión al «campo» implica referirme a un lugar en particular, aquel en el que los actores sociales despliegan su vida, donde se encuentran e interactúan, en donde se generan y producen situaciones y acontecimientos que demandan nuestra atención (...) El trabajo de campo no solo implica la posibilidad de observar, interactuar e interpretar a los actores en el contexto en el que los mismos se encuentran, y hacerlo durante un tiempo prolongado, sino también de participar en las múltiples actividades que dichos actores sociales despliegan en su vida cotidiana. (p. 118)

En tercer lugar, también se destaca “El aprendizaje de la mirada” que también conforma los aspectos etnográficos que comenta Aldo Rubén Ameigeiras, quien hace una diferencia entre ver y mirar, primero se destaca que ver es una capacidad y mirar es la disposición que se tiene en general de la captura visual, en definitiva, la observación es relevante para generar registro, teniendo en cuenta que dicho material será motivo de análisis y guiará el resultado de una investigación. Según Ameigeiras (2006), “registros no solo comprenden las notas de campo en sus distintas formas, sino también grabaciones, fotografías, material audiovisual en general, que pueden constituirse en un insumo clave para la investigación” (p. 131), con respecto a la toma de información en el campo, Aldo, hace una distinción con el trabajo de las notas de campo en base a Spradley, el primero de ellos es informe condensado e informe ampliado, para esta instancia será útil el primero nombrado, que Ameigeiras (2006), explica como:

corresponde con las notas a las que hemos hecho referencia, que se realizan in situ y que permiten registrar frases sueltas o incluso inconexas que luego pueden ser reconstituidas o completadas (...) Se trata de notas rápidas, tomadas en algún momento disponible en el campo y consignan, en forma sintética o abreviada en nuestro cuaderno de campo, aquellos aspectos que el investigador quiere consignar, marcar, de manera de poder trabajar en profundidad posteriormente. (p. 132)

Otra forma de reafirmar las notas de campos es a través de una muestra ya realizada con la muestra de estudio, donde se muestra de manera clara los tipos de apuntes realizados en el campo y además la idea estética y fotográfica que se le quiere dar a la escena coreográfica que se trabajó en el ensayo del día Martes 12 de septiembre del año 2023.

Notas o cuaderno de Campo. Martes 12/09/2023

Trabajo Coreográfico

El trabajo practico que han realizado a través de los ensayos será evaluado, por lo cual las interpretes con la coreógrafa tienen 15 minutos para presentar avances, momentos o hitos que hayan trabajado y encontrado en la búsqueda interpretativa en base a las premisas entregadas.

N Las interpretes se encuentran en el espacio, esta vez ya se les da con precisión la premisa sobre trabajar desde la musculatura o huesos según los estímulos sonoros, también estos son acompañados por pequeñas indicaciones que da la coreógrafa.

O
T El primer sonido es para entrar en la improvisación. Les pide escuchar su cuerpo según como lo tengan en disposición del día y acompañarlo con camita a través del espacio, pasando el tiempo las interpretes se van moviendo según las memorias corporales de las practicas anteriores. La coreógrafa nota que las interpretes se encuentran ya en el trabajo interno, y les pide que empiecen a trabajar desde la musculatura, los cuerpos se muestran disponibles, principalmente trabajan a ras de suelo con nivel medio bajo y con peso consciente en sus partes, son movimientos secuenciales.

A
D La música cambia abruptamente a los sonidos entrecortados de objetos haciendo ruido, esto indica que las interpretes deben trabajar desde los huesos. Sus cuerpos inmediatamente se manifiestan con estacatos, cortes, precisión, incomodidad, ruptura de la secuencialidad, también realizan trabajo rítmico con respecto al estímulo sonoro.

E La música cambia abruptamente, pero las interpretes no han sido interrumpidas por alguna otra premisa por lo cual siguen moviéndose desde los huesos con música clásica, sin embargo, terminando la practica la coreógrafa

les pide encontrar un final, ella lo encuentran de tal manera que terminan unidas con un pequeño contact; sus cuerpos se unen, mezclan y generan una forma deforme que concuerda con la deformidad de este cuerpo.

C A M P O

Idea Fotográfica y Estética

1. El trabajo de una cámara con posición cenital es la idea que abarca de mejor manera el movimiento que es a ras de suelo.
2. Amaranta cuando trabaja desde los músculos eleva notoriamente sus brazos por lo cual una posición de cámara contrapicado es la mejor forma de capturar ese movimiento. Y con posible plano detalle de los brazos.
3. Existe un momento donde se trabaja desde los músculos donde los cuerpos se encuentran en el suelo simultáneamente, hacer un paneo 180° posición de cámara normal, pero desde el suelo.
4. Formar diferentes fotogramas de figuras específicas, están deben ser interesantes geométricamente, en lineación con la estética.

Después de observar a los cuerpos en el espacio, se realizará una entrevista semiestructurada a cada parte involucrada, según Corbetta (2007) se explica:

el entrevistador dispone de un “guion”, con los temas que debe tratar en la entrevista. Sin embargo, el entrevistador puede decidir libremente sobre el orden de presentación de los diversos temas y el modo de formular las preguntas. En el ámbito de un tema determinado, el entrevistador puede plantear la conversación de la forma que desee, plantear las preguntas que considere oportunas y hacerlo en los términos que le parezcan convenientes, explicar su significado, pedir al entrevistado que le aclare algo que no entiende o que profundice sobre algún aspecto cuando lo estime necesario (p. 352-353)

En la siguiente tabla se adjunta las entrevistas que se le harán a cada una de las participantes, que representan una entrevista semiestructurada, donde cada parte tiene la libertad de responder según sus argumentos o vivencias dentro de la práctica artística.

Entrevista de Entrada a cada parte del Laboratorio: Intérpretes en danza, Coreógrafa y Operadora de Cámara.

E N T R E V I S T A	<u>Intérpretes</u>		
	<i>AMARANTA KORDOVERO BARRIL- ANTONIA SÁNCHEZ CARRASCO- RUBY LEITON RODRIGUEZ</i>		
	OBJETIVO GENERAL	Analizar en qué medida la videodanza permite diferenciar el trabajo de la cámara y del interprete en danza e identificar las diferencias entre el cuerpo interpretativo de un/una bailarín/a y su captura del cuerpo a través de la cámara.	
	OBJETIVO	DEMESION	PREGUNTAS
	Busca en primera parte, conocer el rol del entrevistado	Preguntas Iniciales.	1. ¿Qué rol cumples en la práctica?
	En segundo lugar, entender como fue el proceso de la práctica según su rol dentro de ella.	Preguntas con respecto a la practica en danza según su rol.	1. ¿Cómo o de qué manera ha cambiado tu percepción con el espacio físico al danzar sabiendo que hay presente cámaras o aparatos fílmicos? 2. ¿Qué componentes de la práctica han sido modificados por la presencia de aparatos fílmicos? 3. ¿La presencia de los aparatos tecnológicos han sido motivo de distracción para lograr la práctica?
	En tercer lugar, busca diferenciar o destacar como el cuerpo del interprete se ve afectado por la cámara.	Preguntas con respecto a la presencia corporal.	1. ¿Notas alguna diferencia corporal con respecto a las practicas donde no estuvo presente el elemento cámara? 2. ¿Cómo crees que se desarrollan tus movimientos más amplios al saber que hay aparatos fílmicos en escena y que estos utilizan espacio? 3. ¿Como crees que se desarrollan tus movimientos menos amplios al saber que hay aparatos fílmicos en escena y que estos utilizan espacio? 4. ¿Tu trabajo al improvisar danza ha sido afectado de alguna manera? (Vergüenza, incomodidad, estrés)
	<u>Coreógrafa</u>		
	<i>FRANCHESKA LOPEZ OTEISA</i>		
	OBJETIVO GENERAL	Analizar en qué medida la videodanza permite diferenciar el trabajo de la cámara y del interprete en danza e identificar las diferencias entre el cuerpo interpretativo de un/una bailarín/a y su captura del cuerpo a través de la cámara.	
S E M I	OBJETIVO	DIMENSION	PREGUNTAS
	Busca en primera parte, conocer el rol del entrevistado.	Preguntas Iniciales	1. ¿Qué rol cumples dentro de la práctica?
	En segundo lugar, entender como fue el proceso de la práctica según su rol dentro de ella.	Preguntas con respecto a la practica en danza según su rol.	1. ¿Cómo o de qué manera ha cambiado tus indicaciones con respecto a percepción con el espacio físico de las interpretes sabiendo que hay presente cámaras o aparatos fílmicos? 2. ¿Qué componentes de la práctica han sido modificados por la presencia de aparatos fílmicos? 3. ¿La presencia de los aparatos tecnológicos han sido motivo de distracción para lograr la práctica?
	En tercer lugar, busca diferenciar o destacar como el cuerpo del	Preguntas con respecto a la	1. ¿Notas alguna diferencia corporal con respecto a las practicas donde no estuvo presente el elemento cámara?

Entrevista de Salida hacia las Intérpretes en danza.

Intérpretes		
<i>AMARANTA KORDOVERO BARRIL- ANTONIA SÁNCHEZ CARRASCO- RUBY LEITON RODRIGUEZ</i>		
OBJETIVO GENERAL		Analizar en qué medida la videodanza permite diferenciar el trabajo de la cámara y del interprete en danza e identificar las diferencias entre el cuerpo interpretativo de un/una bailarín/a y su captura del cuerpo a través de la cámara.
OBJETIVO	DEMESION	PREGUNTAS
Busca reconocer los cambios dentro de su rol	Preguntas Iniciales.	1. En comparación a las repeticiones en la práctica que se realizó el día 09 de noviembre del 2023, ¿Cuáles fueron tus apreciaciones en relación a la presencia de la cámara en la práctica sin interrupción desde dirección y en la que se solicitó regrabación de escena?
En segundo lugar, reconocer su proyección corporal en la escena	Preguntas con respecto a la practica en danza según su rol.	1. ¿Cómo o de qué manera cambio tu percepción con el espacio físico al danzar sabiendo que podría haber interrupciones o que la cámara iba estar más cerca de tu cuerpo?
En tercer lugar, busca diferenciar o destacar como el cuerpo del interprete se ve afectado por la cámara.	Preguntas con respecto a la práctica en danza según su rol	1. ¿Pudiste notar al cambio corporal en las practica con y sin cámara/ cuando se repitió tu escena? Por ejemplo, tu cuerpo quiso hacer el mismo movimiento, pero mejor o pensante en algún movimiento específico cuando estaba la cámara porque era llamativo (etc.)
Espacio libre de comentario	Comentarios sobre la practica	1. Puedes dejar tu comentario sobre la proyección en función a la videodanza, como este será, las capacidades interpretativas que debas usar, la idea de querer hacerlo mejor, equivocaciones dentro del ensayo (etc.). 2. Puedes dejar tu comentario con respeto a las prácticas en general o en específico a la del 09 de noviembre 2023/ dos tomas de cámaras en escena mientras danzas/ repeticiones de la coreografía/ espacialidad.

Según lo planeado anteriormente, no cabe duda que la forma adecuada para poder establecer entrevista con las personas involucradas es realizarla de manera semiestructura, ya que, primero las personas corresponden a diferentes áreas de las artes, cine y danza; y dentro de la rama de la danza, existe una diferencia en su especialización y trabajo en las prácticas, tres de ellas cumplen el rol de intérprete y una como coreógrafa, mientras otra es ayudante o asistente de cámara, por lo tanto es importante que cada parte tenga su propio enfoque y además pueda expresarse con respecto a su experiencia.

En conclusión, las técnicas de investigación nombradas anteriormente representan y funcionan de acuerdo a la muestra de estudio presentado en esta investigación en danza.

4. Análisis documental

4.1 Ficha técnica de Videodanza

En el siguiente apartado se entregan los datos coreográficos de la pieza seleccionada, nombrada *Genulnus*, para ser parte de esta investigación en artes.

Nombre de la Coreografía	<i>Genulnus</i>
Cargos	
Coreógrafa	<i>Francheska López Oteiza</i>
Interpretes	<i>Amaranta Kordovero Barril</i>
	<i>Ruby Leiton Rodríguez</i>
	<i>Antonia Sánchez Carrasco</i>
Asistente y Operadora de Cámara	<i>Noemí Olguín Arriaza</i>
Reseña de la Obra	En la pieza coreográfica se busca hacer una introspección de la estructura humana impuesta, es decir, la que está bajo normas, reglas, estructuras. Es desde esta motivación que la coreógrafa trabaja con sus intérpretes la desconfiguración de sus propias estructuras. La intención está en la búsqueda de nuevas posibilidades corporales, movimientos que se desarrollen desde su incomodidad, que no hayan sido explorados como intérpretes en danza. Otra de las razones de la creación es, social, ya que la coreógrafa se posiciona desde la idea inclusiva de los cuerpos y sus diferentes movilidades. Ella plantea dos preguntas para la reflexión. <i>¿Cómo danzan esos lugares ocultos de nuestro cuerpo?</i> <i>¿Hasta dónde puede llegar nuestra movilidad corporal?</i>

4.2 Análisis del documento

4.2.1 Observar el diseño de trabajo que realiza la coreógrafa/o con sus intérpretes en danza en los ensayos.

En las diferentes visitas a los ensayos prácticos se puede observar con claridad el trabajo de la coreógrafa con sus respectivas intérpretes en danza. La primera, a lo largo de los ensayos lleva diferentes materiales o premisas que ayudan a las intérpretes adentrarse al movimiento que desea la coreógrafa, también se ve a través del comportamiento de las intérpretes que estos estímulos sí son funcionales para lograr las deformidades del cuerpo que se desean. Durante 1 hora y 45 minutos en las fechas 05-12-13-27 septiembre del año 2023, se logran conexiones musculares y articulares que forman un cuerpo diferente al que llega al principio de la práctica, es decir, que el lenguaje dancístico que busca la coreógrafa es logrado por las bailarinas. Dentro de los diferentes días de ensayos se realizan anotaciones de campo, que representan el trabajo específico o general hacia las intérpretes, también se categoriza la prioridad de algunas escenas que son hitos importantes en la práctica para después llevarlos a la coreografía final.

Terminada las practicas, la investigadora, Estudiante de Danza con conocimientos en el área del Cine, realiza una *Story Board* y una idea de dirección y fotográfica para el diseño de Videodanza. El proceso de estos apuntes es escoger hitos relevantes que ayuden a sostener el relato coreográfico, es decir, por cada intérprete o escena en conjunto se busca relatar de manera fílmica, a través de posiciones de cámaras, angulación, panel de luces, planos, entre otros detalles, pero principalmente aquellos que se nombran. Para el día 04 de octubre se trabaja con disponibilidad de cámara t5i y Trípode a cargo de asistente, donde se le pide trabajar con libertad para la captación de los cuerpos, mientras la investigadora observa el campo en desarrollo y los resultados son los siguientes:

En la siguiente tabla se señalan los hitos más relevantes de las notas de campo.

FECHA	ANÁLISIS
05 Septiembre	Fue el primer acercamiento a la práctica coreográfica, la coreógrafa planea diferentes premisas para la improvisación, donde aparecen particularidades en los movimientos de las intérpretes, desde la idea fotográfica y dirección, se toman apuntes relacionados a planos más cerrados y específicos sobre los cuerpos, según los movimientos.
12 Septiembre	Esta práctica es una muestra, por lo cual, es evaluada. Las interpretes están en el espacio y se les da la premisa sobre danzar desde la musculatura o huesos según los estímulos sonoros. Las bailarinas trabajan a ras de suelo y nivel medio-bajo con movimientos secuenciales, después con el según estímulo musical saben que deben trabajar desde los “huesos” por lo cual su corporalidad se manifiesta a través de estacatos, precisión, incomodidad y hay trabajo de rítmica. Mediante este análisis, se crea la idea de dirección, afirmando los planos cerrados de las articulaciones, pero se piensa en otro valor de cámara con posición cenital para captar mejor los movimientos que son a ras de suelo y cuando los cuerpos trabajan desde lo “muscular” hacer un paneo, a ras de suelo.
13 Septiembre	Se trabajan los hitos de cada interprete, Amaranta con tela, Antonia, mesa y por último Ruby que estaba por definirse. Trabajan de la idea muscular y hay labilidad, planos frontales y laterales, mientras en huesos hay una idea de armar y desarmar el cuerpo, con esto también está la idea de “entrar y salir del espacio”, se reúnen en el centro intercambiando la dirección de salida, usan diferentes formas, arrastre, empujar, moverse. Desde la dirección se toma la idea anterior, donde el planteamiento de cámara es una cámara en el centro, hacia

	donde las interpretas se mueven y cuando lleguen cambiar perspectiva-plano y mostrar un shoulder u ángulo normal de lo que está en escena y también realizar un cambio de foco, la idea de paneo regresa, pero considerando bajar la velocidad de obturación y la idea cenital para captar el “arrastre” se menciona de nuevo en las notas de campo.
27 Septiembre	Se trabaja con Antonia, desde la desconfiguración interna, usar extremidades y trabajar la gestualidad y con foco fuera. Se realizan dos intentos con música, Antonia tiene habilidades articulares del centro liviano y flexibilidad y conexión cabeza-cuello, motor para guiar movimientos de columna-pelvis. Desde dirección se prescribe plano detalle-secuencia de las articularidades del centro liviano, con cámara en mano. Planos detalles de especificidades, dedos, cabeza, pelvis. Plano general con paneo de ella danzando sobre objeto. Ángulos y posiciones extremas. Planos medios cortos, angulación picado foco en manos cuando ella está de pie.
04 Octubre	Se hace prueba con mano, con la asistente de cámara, quien será operadora de cámara en la práctica. Se le da la instrucción de trabajar con la libertad respecto a lo que quiere capturar. Hace tomas cuando se encuentran trabajando desde los huesos, y sigue el movimiento, también trabaja a foco con una de las intérpretes y la otra no, la idea de foco está presente en las notas de campo de los ensayos. También hace una toma desde shoulder para cambiar a interprete en cámara. Hay contrapicados cuando se encuentran danzando desde los músculos, hay zoom mientras relativamente cerca del cuerpo (Solo había disponibilidad de un lente 35mm, por eso no hay exacta, pero se asemeja).

Después de realizar una pequeña revisión de los hitos más relevantes de las prácticas, se logra interpretar lo siguiente de modo general: En primer lugar, la práctica coreográfica fue formándose a través de los ensayos, lo que, primero, dio mejor entendimiento a las intérpretes sobre lo que quería trabajar la coreógrafa, así mismo, sus corporalidades se fueron adaptando y moldeando con pasado los ensayos, como así también lo menciona Lovón en 2022 sobre el cuerpo del danzante, “tales cuerpos reciben información de lo externo y lo procesan para expresarlo” (p. 363). En segundo lugar, me ayudó como investigadora a entender y proyectar las posibilidades de movimientos según el contexto de las premisas que se le daban a las bailarinas desde mi lugar como estudiante de la danza, entonces entendía como se podía proyectar el trabajo coreográfico y por consecuencia así imaginar una forma de dirigir y crear una idea fotográfica para la videodanza, desde esta última idea se desglosa el trabajo de la notas de campo, donde se comprende una separación entre el trabajo coreográfico y el de dirección- fotografía para la videodanza.

Ahora bien, se discutirá sobre momentos claves que fueron para el desarrollo de la práctica de las intérpretes y la idea creativa para la videodanza. Con respecto a las prácticas de los días 12 y 13 de septiembre, las intérpretes ya obtienen un lenguaje dentro de las prácticas. Es decir, “huesos” es una forma de trabajo, más articulado, incomodo, raro, deforme, mientras “musculo”, es más secuencial, consciente, firme, respirado, así mismo dentro la práctica se formalizó la idea musical con respecto al trabajo, lo que corporalmente se notaba en las bailarinas. En otras palabras, sonaba música “clásica” ellas debían danzar desde lo muscular o si escuchaban “ruido” era momento de moverse desde los huesos; desde este punto ya coreografiado, se manifiesta la idea desde dirección tomar como posibilidad visual planos cerrados o ideas de lentes teleobjetivos, o hacer foco en los momentos articulares con respecto desde donde se ejerce el movimiento. Por el contrario, con los movimientos musculares, ellas se mueven en nivel medio-bajo del suelo, por lo que la idea de trabajar con cámara en mano o un *Shoulder Grip* o *Kinetic Saddle Bag* es interesante para captar estos movimientos a ras de suelo. En resumen, para los movimientos más internos, se debe trabajar con planos más cerrados o lentes que den cercanía, mientras que

para los movimientos de niveles es mejor trabajar con grips que ayuden al movimiento de cámara y a la vez de la operadora de cámara.

Para la fecha 27 de Septiembre, ya hay una idea más concisa del trabajo coreográfico, entonces desde dirección las ideas se acoplan de buena manera a las ideas de las fechas anteriores, es decir, hay hitos coreográficos como “hueso” o “músculos” que ya tienen una idea de dirección, pero se desarrollan de mejor ideas los planos para los estímulos sonoros y también para los solos de las intérpretes, es decir, se refuerza huesos con planos detalles y con paneo hacia la derecha o planos secuencias de los mismo, a la vez músculos, planos de mayor valor, posiciones y angulaciones más extremas para captar estos movimientos. Con respecto a los solos, Antonia trabaja con una mesa, por lo que ella está en altura la idea de hacer un plano secuencia mientras ella se mueve y desde una angulación contrapicada es ideal.

Para el día 04 de octubre, se trabaja finalmente con cámara en mano, donde la asistente de cámara será la persona encargada de cámara (Operadora de cámara), para que la investigadora pueda observar el trabajo. Como resultados, se obtiene: variadas tomas y escenas que, si estaban en notas de campo de los ensayos coreográficos, por lo que demuestran de alguna forma la buena lectura de los cuerpos y también el posible diseño filmico. Desde la lejanía de la investigadora se observa las cualidades de los cuerpos con respecto a la operadora de cámara, y es notable que hay una lejanía física y de conexión con los cuerpos de manera en la cual, ella trabaja más concentrada en la vista a través del lente que de la espacialidad física que hay de los cuerpos.

La videocámara en particular se encarna en la coreografía hecha para ella y la vive, gracias a su flexibilidad de ser transportada. Se convierte en cuerpo al respirar, tambalearse, caminar, correr, girar, insertándose de este modo en la primera parte del cuerpo de videodanza. Más aún, amplía el registro estético al experimentar tomas y planos, ya sea combinando los ya heredados por el lenguaje cinematográfico o desafiándolos por algo experimental: la cámara danza. (Mateos, 2021, p.78)

Desde estas palabras se puede tantear la conexión que necesita el cuerpo del bailarín en el espacio consigo mismo y con el que está detrás de cámara; a partir de este se comprende que, la persona operadora de cámara y su artefacto es una fusión que corresponde a un cuerpo más.

También logré captar que la sincronización de las interpretes no cambió con respecto a la persona en cámara y también notaba el trabajo interpretativo en mantener la escena independiente de la disminución o interrupción del campo con una persona en el espacio, no así, con la operadora de cámara, que si había momentos donde no sabía acomodar su cuerpo con respecto a lo que estaba sucediendo en escena, existían momentos donde su cuerpo se retiraba bruscamente de escena por que los cuerpos solo interpretaban, lo que da la premisa e idea que la operadora de cámara debe tener consideración con los movimientos no así las interpretes ya que ellas solo están sumergidas en la práctica y no en los estímulos exteriores.

Técnicamente es importante destacar después de la revisión de videos, se observa que los planos secuencia son útiles para hacer las capturas de los movimientos y también son la unión de se cambia desde huesos a músculos o viceversa, mediante los ángulos sí funciona el trabajo de los planos detalles y planos abiertos para músculos, la cámara en mano da una sensación de impureza al movimiento lo que combina con la desconfiguración de los movimientos, en conclusión la idea de plantear un guion técnico conociendo el movimiento de las interpretes a través de los ensayos ayudó a moldear la idea de dirección, así mismo, la forma de entender el la captación del cuerpo es interdisciplinar por parte la investigadora ayuda a la proyección de la creación de la videodanza.

Para la fecha 11 de octubre, se trabaja con el solo de Amaranta, la idea coreográfica es usar este elemento en su cuerpo de diferentes maneras, enredando la tela en su cuerpo, trabajan esta idea de tirar o traer hacia un cuerpo, particularmente al de Amaranta. Se forman momentos interesantes de los movimientos y se crean “fotografías” mientras danzan. Desde este punto, de nuevo aparecen ideas de planos abiertos y cuando se forman imágenes, nace la

idea de bajar velocidad de obturación de la cámara para conseguir esta idea de barrido del movimiento o hacer un plano secuencia de ángulos extremos.

En resumen, las prácticas son la guía futura para lograr hacer la videodanza, a través de las notas de campo se desarrollaron ideas específicas sobre momentos que independiente de como sucedan en el espacio, son el bosquejo de las ideas proyectadas para la realización de la videodanza.

4.2.2 Identificar los elementos artísticos de la visualidad y también como se modifica sobre el cuerpo del intérprete en danza.

La forma de identificar dichos elementos es a través de la entrevista semiestructurada que según Corbertta (2007) inspiran el desarrollo de la entrevista en base a una conversación con preguntas predeterminadas, pero que no impiden la libertad de ambas partes de la entrevista en su desarrollo.

Para poder destacar los elementos se entrevistó a todas las participantes de la práctica con respecto a la práctica con cámara, es decir, a las tres interpretes en danza Amaranta Kordovero Barril, Ruby Leiton Rodríguez, Antonia Sánchez Carrasco y Noemí Olgún Arriaza, quien tiene el rol de asistente y operadora de cámara. A las personas se les preguntó aspectos parecidos, pero con algunos detalles específicos sobre el área en la que trabaja.

Para comenzar, las intérpretes se reconocen en la práctica como participantes de la creación también, es decir, interprete creador.

Avanzada la entrevista con respecto a la segunda dimensión: ***Preguntas con respecto a la práctica en danza según su rol***, se comenta de manera general, 2:3, que hay un cambio de percepción con respecto a la percepción de una cámara en el espacio, en primer lugar “querer hacerlo mejor” o “debo hacerlo mejor”, por una idea de motivación y no por un factor distractorio o que interrumpa la práctica. En segundo lugar, algunos de los factores que se modificaron fue el foco o mirada, este se desvió de una manera más interna, pero un cuerpo más periférico, con más movilidad y activo. En último lugar dentro de esta dimensión, se refleja que la cámara no es un distractorio para la lograr un

buen funcionamiento en la práctica. Por lo tanto, podemos concluir mediante esta primera dimensión en la entrevista, que las bailarinas no cambian realmente su rol en consecuencia de un aparato tecnológico, lo que se identifica claramente como un cambio con respecto a cuando se practicó con cámara y cuando no, es el foco, que como investigadora puedo apoyar, su mirada se proyectaba al suelo o perdida en el espacio, sin interacción con el público (coreógrafa e investigadora) o entre ellas; dentro de su cuerpo, o con los ojos cerrados, lo que impedía que las danzantes pudieran también comunicarse de esta forma para complementar su danza. Con respecto a la segunda dimensión: ***busca diferenciar o destacar como el cuerpo del intérprete se ve afectado por la cámara***, sus corporalidades se comportaron de maneras variadas, se reconoce hacer los movimientos más espaciales, también nervios por “otros ojos que me ven”, de esta manera no se reconoce a la cámara como estos ojos, sino a la persona operadora, y por último no hay cambios. En segundo lugar, hay una popularidad en las respuestas, pues no hay preocupación por la idea de una cámara en su espacio, no limita sus movimientos grandes o periféricos, y con respecto a los movimientos más internos se vuelve a la idea del foco interno y la de no considerar a la cámara como un elemento que “interrumpe la práctica”, porque están trabajando su danza, y también se considera el factor emocional por la cámara, y hay una apreciación casi homogénea sobre la vergüenza, no por un factor externo, sino por el resultado que verán ellas.

En fin, mediante la entrevista se concluye de manera colectiva que se le otorga importancia variadas veces al foco y su función en la práctica, y como notaron que este punto fue modificado por la captura de su cuerpo, también se puede notar que las intérpretes están muy sumergidas en su rol en la práctica y que no hay límite para sus moviidades por el espacio o que simplemente no notaban la presencia de la cámara y su operadora.

Otra pieza fundamental es la coreógrafa, quien a través de la entrevista se mostró como la herramienta que entrega ideas esenciales para la práctica y el desarrollo del imaginario de las intérpretes, por otra parte, era importante ***entender como fue el proceso de la práctica según su rol dentro de ella*** para la investigadora con respecto a la segunda dimensión, en primer lugar se muestra

segura de su rol dentro de la práctica como directora y de ser la que construye el boceto coreográfico, lo que también se aclara variadas veces es la pensamiento constante de cómo podría captar de mejor manera la cámara a las intérpretes. También se ve que hay una concesión sobre la ausencia de aspectos modificados en la práctica producto de la cámara, ya puede ser por la idea social de hoy en día de grabar todo o porque ellas están muy sumergidas en su rol de intérprete, lo que sí se asume como un pronóstico, es que cuando llegue el momento de rodar la videodanza, habrá cambios por todos los elementos que conlleva hacer una grabación. Con respecto a la tercera dimensión: ***busca diferenciar o destacar como el cuerpo del intérprete se ve afectado por la cámara, desde su apreciación como coreógrafa.*** En primer lugar, se reconoce que las diferencias corporales no son un factor, es decir, que sepan antes de los ensayos que estarán viéndolas y/o analizándolas da una idea para que no exista tanta incomodidad, de igual manera la coreógrafa nota que hay un poco vergüenza, término que se repite con respecto a las bailarinas. Otro factor importante es como se desarrollan los movimientos según ella, y se obtiene de modo general: ***“yo creo que el rol del camarógrafo tiene que, no se siempre estar relacionado con la danza y con el bailarín, pero sí creo que debe ser un momento de estudio como saber que estás trabajando con bailarines y saber que puede pasar que ocurra un movimiento amplio, donde tú te tendrás que hacer para atrás rapiditamente, siento que esa pregunta puede ser un poquito lo que debe estudiar la persona que va estar como grabando, porque el intérprete no sé si son muy de detenerse y de ver que está sucediendo en el entorno, están muy metidos en la escena”***, lo que demuestra o afirma que los bailarines están sumergidos en su interpretación y que no cambian su movilidad de gran manera por la presencia de alguien externo.

Y, por último, la percepción de asistente y operadora de cámara es importante ya que destaca desde una perspectiva única de cámara lo que sucede en los ensayos y además con respecto a la misma. Dentro de las respuestas de la entrevista se generalizó la idea de ***“ser invisible para las interpretas”*** y que ***“la cámara se vuelva un integrante más de la danza”*** de esta manera se reafirma que debe existir un estudio de los movimientos antes de poder realizar

la grabación y que conocer dichos movimientos da una cualidad de coordinación, integración y limpieza a través de la cámara. Desde otra dimensión: ***busca diferenciar o destacar como el cuerpo del intérprete se ve afectado por la cámara***, esta idea encaja perfectamente con la vinculación previa a la práctica es importante, ella comenta la importancia de los momentos antes de que comience la danza, “***antes de grabar existe no solo un calentamiento corporal que realizan las intérpretes sino conversación con todas las integrantes del proyecto que prepara el espacio psicológico en el que trabajamos***”, estos son espacios que ayudan a la comodidad de la partes a trabajar, y también que ella se ubica de planos generales o amplios para no ser tan invasivo, no así con los movimientos menos amplios donde ella destaca lo provechoso de estos, porque puede acercarse y ocupar sus capacidades de operadora, desde ahí también nace nuevamente la vergüenza como sentimiento o pudor con respecto al acercamiento, pero las conversaciones por fuera de la práctica tiene una gran relevancia.

Y para finalizar el proceso de entrevista, en la cuarta dimensión se buscó: ***se realiza preguntas específicas al área***. La asistente de cámara destaca su rol con respecto al trabajo coreográfico, que si bien es improvisado este posee hitos claros que indican tiempo, movimiento o cambio, entonces en primera instancia ella comprende que hay una idea sensorial donde debe haber una conexión intérprete-cámara, para poder hacer el trabajo artístico, “***transmitir emociones hacia el espectador***”. Regresando a un punto importante del relato es la conexión intérprete-cámara (entendiendo que cámara es respecto a la operadora, cámara y movimientos) una de las intérpretes comenta que hubo momentos donde ella debía retirarse de manera brusca mediante aprendía lo que hacían las bailarinas, después de entender aquello se hizo más moldeable el trabajo, comenta que las intérpretes improvisan, pero ella también.

Entonces, de modo general, puedo decir que hay elementos repetitivos según las apreciaciones entregadas. Una de ellas, es la conexión que debe existir entre la persona que esta filmado y las intérpretes en danza, esto no solo ayudará a que ambos elementos se sientan cómodos en sus roles, sino, que la coreografía podrá ser capturada de la mejor forma y que el movimiento se vea natural tanto

que el resultado no sea un video, sino que sea un trabajo de unión de dos disciplinas de las artes que comparte y crean un espectro visual y para lograr este esta sensación debe existir un previo estudio de los movimientos, otro factor a destacar son las conversación por fuera de la práctica para crear un ambiente de comodidad, las lecturas que se hacen según las diferentes disciplinas desde su expertiz, narran e identifican primero su rol, segundo, como pueden manejar el espacio y visualizar la escena.

4.2.3 Analizar y Valorar las diferencias entre el cuerpo interpretativo de un/una bailarín/a y su captura del cuerpo a través de la cámara.

Para este punto en específico se armó preguntas relacionadas a la captura de su cuerpo en base a las cámaras en el ensayo y para cámara en ensayo se solicitó en la primera toma escoger libremente la forma de grabación, no así en la segunda pasada, donde la investigadora observo como se trabajó y solicitó hacer algunas tomas de una forma en especifica; entonces, las preguntas fueron hacia las interpretes en danza y la captura del cuerpo será evaluada desde la investigadora acompañando o complementando las ideas interpretativas con una visión fílmica a través del trabajo grabado en ensayo.

En primer lugar, las intérpretes ***en relación a la presencia de la cámara en la práctica***, se enfocan derechamente en el material, es decir, su rol como interpretes esta internalizado a tal punto de no perder conexión con el material, de igual manera hay una “vergüenza” término que ya ha sido presente en otras prácticas y en ***base a la percepción con el espacio físico y sus posibles interrupciones o acercamiento de un cuerpo externo*** (cámara), ellas están conscientes que además de su rol como bailarinas, también están sujetas a esta filmación, por lo cual, produce motivación, conciencia corporal y el estado interpretativo se intensifica pues la coreografía necesita más de ellas para así también lograr una visualidad que sea fructífera.

Las intérpretes con respecto a su ***cuerpo en práctica con/sin cámara y repetición de escena para ejecutar de mejor manera la grabación***; acuerdan que “hacerlo mejor” o asumen que desde dirección de cámara se quiere algo por lo cual intensifican e intencionan su trabajo interpretativo, desde este último concepto se sujetan las interpretas en danza para hacer ***un pronóstico de lo que será hacer una videodanza*** como cuarto punto en la entrevista, la propuesta de trabajo según su rol es lograr un trabajo interno profundo para así sumergirse en el trabajo y no en cámara y además mencionan que “confían” el trabajo de guía que se hará desde dirección.

Al observar los videos con fecha 09 de noviembre, el trabajo visual ya estaba más internalizado por lo cual la coreografía de la cámara estaba mas resuelta y las capturas mezclaban de mejor forma los valores de planos, que de igual manera se mantenían en valores plano general, medio corto o largo, los ángulos y posiciones se encontraban expuestos en función a explorar las extremidades corporales, si bien se seguía trabajando cámara en mano, que da la sensación de impureza por la movimiento de cámara, los planos secuencia son cómodos desde la visualidad y desde la revisión de los videos, esto se puede explicar de tal manera en que hay fluidez en plano, no es tan torpe y comprende el espacio coreográfico.

En resumen, las interpretas tienen un acuerdo corporal dentro de la práctica, no entre ellas vale decir, sino, con el trabajo de proceso en la creación desde su especificidad y, en general, con lo que se verá como resultado coreográfico, así mismo se puede reconocer que la idea de “hacerlo mejor” y el sentimiento de vergüenza que sale a flote en variados momentos, son los que determinan su percepción con cámara, además de que esta no esta sujeta a una gran relevancia hacia su trabajo.

También es relevante comprender que las intérpretes no tenían experiencia previa con cámaras, por lo cual su desarrollo interpretativo dentro de la filmación fue formándose dentro de la misma práctica, entonces, por ejemplo, las repeticiones de planos fueron un trabajo interno de comprender si era la repetición por su trabajo o por el trabajo de cámara como bien se comenta dentro de las respuestas, o que una de las motivaciones sea poder hacerlo mejor para

que se vea bien, o sea, a partir de esto se infiere que el trabajo dancístico de las interpretes es el que debe tener realce en comparación de la cámara, entendiendo que es un trabajo interdisciplinar, pero con relevancia en la danza interpretación.

Y, por último, el foco o visión de las interpretes dentro de la revisión del contenido filmico, se logra apreciar una desconexión con la cámara impidiendo el traspaso interpretativo desde cámara, lo que da a entender y a la vez refuerza esta idea de la “no presencia” de la cámara.

En fin, se comprende que el proceso es evolutivo, entre exista mayor cantidad de ensayos, habrá más coordinación entre los movimientos cámara-intérprete y también más conexión visual, pero también es importante destacar que siempre se podría estar limpiando la coreografía y la producción desde cámara, pero también corresponde al trabajo que se realiza en una videodanza, desde este mismo punto se presenta la idea coreografía de cámara como se menciona en el capítulo de los análisis, no solo proceso creativo coreográfico, sino el proceso de grabación para transmitir ese resultado a montaje, donde se limpia, edita, corta, selecciona y juega con lo que quiere entregar al espectador como bien comenta anteriormente Ortiz sobre las capacidades de edición para la entrega de una idea estética-visual, si bien dentro de la investigación este labor no es mencionada, nombrar parte de los procesos destaca también la idea de videodanza.

Para terminar, es precisamente la idea final del párrafo anterior, lo que mueve esta investigación en artes, es decir, el proceso creativo para el desarrollo de la videodanza y desde este punto comprender si este fenómeno, es solo un producto, que se puede reconocer como interdisciplinar o si la interpretación de los bailarines ocupa un espacio de mayor relevancia o por el contrario, es la visualidad encargada de entregar el mensaje artístico, así pues, se reconoce que la videodanza es el producto de la combinación perfecta de dos áreas de las artes, danza y cine; entonces, ¿Cuál es el proceso?, ¿Quién aporta mayor fuerza en la creación de la videodanza, interpretación en danza o cine? Como ya se mencionó, el proceso es un despegue sin llegada, pues la perfección de las partes siempre existir, y el cuerpo no se modifica por la cámara y desde este

mismo lugar se devuelve el aporte de cada uno, la danza entrega el cuerpo, y este no se modifica mayormente, su trabajo es interpretar y la cámara captar, estudiar para crear su propia coreografía fílmica que jueguen par a par con la danza interpretativa para la creación de la videodanza

Conclusiones

El cuerpo presente del bailarín es el material sobre el cual se ha creado esta investigación en las artes, desde su configuración para ser estudiado y/o analizado, las capacidades interpretativas que pueda tener, interacciones con el medio, la internalización coreográfica para con el grupo y para el proyecto de proceso de la videodanza.

Primeramente, hay que comprender que el proceso creativo de la videodanza, comienza con la búsqueda coreográfica que destaca el proceso de exploración de alguna corporalidad para las intérpretes, después comprender el modo de trabajo de la coreógrafa para si poder moldear dos objetivos para el proceso; el primero, entender desde mi punto de vista como intérprete en danza, el trabajo que estaban llevando a cabo en los ensayos, para así, desenvolver el segundo objetivo, crear un bosquejo o guion fotográfico para la producción de la videodanza que tenga relación con la idea coreográfica.

Dentro de la investigación se asume que: el cuerpo del bailarín se apropia de un rol dentro de la práctica que es uno de los componentes para el gran producto, y para ello el intérprete debe internalizar el trabajo para así cuando sea momento de la visualidad poder hacer que estos dos puedan producir una videodanza, este punto sostendrá la idea del proceso creativo de la misma, pero en específico es importante resaltar algunos resultados, como lo son en primer lugar, las intérpretes en danza y su conexión con cámara a partir de la importancia que le entregan a este otro componente. Dentro del análisis se comprendió que las bailarinas no intervienen su danza por la presencia de cámara, por estar insertas en su interpretación, esto no quiere decir, que nieguen su existencia dentro del espacio, pero sí se reconoce como un factor no influyente como distractor o debilitador para la presencia escénica de las intérpretes. En segundo lugar, el estudio que debe existir desde cámara hacia la coreografía e intérpretes; con esto quiero exponer que la persona operadora de cámara debe tener un esquema o idea previa de como funciona los elementos dentro de la coreografía, por ejemplo, cambios musicales que revelen hitos importantes, si las intérpretes son periféricas o centrales en sus movimientos,

cambios de carácter en la interpretación. Estos puntos previos darán también una conexión movimiento-cámara, que harán que se sienta como uno solo, es por eso también que la repetición de las escenas de la coreografía se realiza para lograr mejores planos, movimientos, ángulos, posiciones entre otros factores técnicos de cámara, en resumen, la coreografía de la cámara para el movimiento de las intérpretes. De hecho, Causa (2015) “en el caso de la captación, la cuestión se encuentra determinada por los límites del dispositivo y el margen de maniobra se reduce a la calibración de componente” (p. 70), comenta que la captura proviene del valor de plano y que esta postura del movimiento de la cámara es lo que refuerza la idea que se quiere dar, ya que, menor valor de plano, mayor cercanía, más detalle sobre lo que le sucede a la intérprete y así indirectamente proporcional, solamente que todos los planos entregan la información, pero forman un relato diferente.

A partir de esos dos resultados, que destacan el proceso de creación para la videodanza se concluye que el fenómeno artístico, es un producto de la unión de dos artes, que se pueden reconocer como componentes, o sea, danza y cine, que la unión de las artes se complementa en su necesidad, es decir, la danza necesita un registro y memoria para su existencia y expansión, mientras que el cine, requiere una musa para su subsistencia, en esta oportunidad la captación de cuerpos danzantes. Sin embargo, dentro de los ensayos con o sin el artefacto tecnológico, se podía crear visualidad, en otras palabras, cuando se trabajaba con cámara el diseño coreográfico o interpretativo no cambiaba, ni mutaba, su objetivo no cambiaba, y cuando no estaba, de igual manera se creaba el guion para la filmación que era el diseño para la realización, entonces dentro de esta suma componente que arroja como resultado la videodanza, la danza tiene un posicionamiento que no varía en comparación al de cámara.

A continuación, se señalará un esquema que sintetiza la manera grafica en la cual mi conclusión se proyecta para el proceso de la videodanza.



Desde la siguiente gráfica, se expone el trabajo artístico de danza primero, no por casualidad, sino, por la forma en que se llevó el proceso creativo e investigativo para una videodanza, donde la danza no se ajustó a externos, no cambio su caracterización, o sus movimientos porque no se lograba la captura o algún fenómeno parecido, no así, donde la operadora de cámara, primero tuvo que aprender a leer los cuerpos, la coreografía y los hitos que había dentro de ella, desde ahí poder hacer la captura, entonces, se entrega como conclusión que la videodanza, es un aporte interdisciplinario de dos artes; danza y cine, pero con características sin sujeta a cambios por parte de la danza-interpretación; y cine, desde la cámara, que se lee como otra pieza coreográfica para la danza.

Desde la interdisciplina de esta investigación se lee que la unión de las artes son el fundamento para que están surjan y existan, comprendiendo que la necesidad de existencia de una hacia la otra es su forma de prevalecer, transformarse y desarrollar no solo como un arte vivo de exposición, sino al campo personal y artístico.

Mediante el desarrollo de la investigación salieron a flote encuentros de las artes, donde la funcionalidad tecnológica que acompaña a la cámara ayudaba a mostrar al cuerpo en exhibición desde sus facetas más abstractas. Más allá de un aporte al campo de las artes, es el reconocimiento de estas, ya que si bien funcionan y crean por si solas, la unión de los campos desarrolla un espectro transformador de conocimiento, investigación y de existencia para y con las artes y personas del medio; con esta última idea destaco el proceso creativo que es la entrega de enseñanza gracias a la combinación de las artes producto de la videodanza, el comprender el cuerpo como una utilidad para la filmación y la cámara como otro cuerpo dentro de la coreografía es la contribución para las

personas participes de cómo funciona el esquema previo a la filmación, entender el proceso donde ambas partes se ven afectadas por su combinación.

De igual importancia hay que poner atención en el proceso como idea fundamental de esta investigación, puesto que este hizo que emergieran conclusiones como “la cámara o el trabajo de cámara se lee como otra pieza coreográfica” o “intérpretes en danza, no cambian mayormente su corporalidad para con la cámara”, gracias a estas dos fuertes conclusiones se puede generar una proyección del trabajo investigativo, como por ejemplo, hacer una guía o método para hacer videodanza, pero también existe como limitante dentro de la monografía puesto que no se realizó la videodanza, por lo cual, en definitiva las conclusiones y/o proyecciones extras no han sido comprobadas para que en un futuro sirvan como una guía de creación.

Finalizando, el proceso creativo fue enriquecedor, se obtuvieron datos y apreciaciones nuevas en comparación a los autores leídos para esta investigación. También resaltar la importancia de generar espacios reflexivos y educativos para formar arte, no solo desde una plataforma escénica, sino memorial.

Bibliografía

Ameigeiras, A. (2006). El abordaje etnográfico en la investigación social. Estrategias de Investigación Cualitativa. (pp. 115-142). Gedisa, S.A.

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la Investigación en Artes, Cairon: revista de ciencias de la danza (13), 25-46
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3311099>

Causa, E. (2015). Cuerpo, movimiento y algoritmo. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, (51), 65-73

Corbetta, P. (2007). Tercera parte, La recopilación de los Datos: Técnicas Cualitativas. Metodología y Técnicas de Investigación Social Edición Revisada. En McGRAW-HILL/HILL/INTERAMERICANA DE ESPAÑA, S. A. U (pp. 301-367)

Deleuze, G. (2012). La Imagen-movimiento, Estudios sobre cine 1 (7ma ed.). Espasa Libros, S. L. U

Galak, E. (2022). El Fundamento de la imagen-movimiento de los cuerpos en movimiento. RBCE, Revista Brasileira de Ciencias do Esporte
<https://www.scielo.br/j/rbce/>

Le Breton, D. (2010). Cuerpo Sensible. Ediciones/ metales pesados.

Lorente, J. I. (2013). Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas. Investigación en artes escénicas. Estudios visuales, comunicación y visualidad. (pp. 19-32).

Lovón, C.M (2022). Lenguaje del cuerpo en la danza. Lengua y Sociedad. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada. Vol. 21, n° 1. (360-372)
<https://orcid.org/0000-0001-8682-9204>

Mateos, M. (2021). Acercamientos a la Videodanza: sobre el cuerpo. El cuerpo en videodanza. (pp.70-84). UDALP.

Monroy. X, Ruiz. P (2021). La creación Híbrida en Videodanza. Memoria Historia de la Videodanza (pp. 11-28). UDLAP.

Ortiz, M. J. (2011). La Metáfora Visual Corporeizada: Bases Cognitivas del Discurso Audiovisual. Vol (16)- Num. 30, 57-73

Payri, B. (2020). La videodanza como arte de edición del cuerpo. SOBRE. Practicas artísticas y políticas de la edición. N. 6, 57-74.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7593274>

Sánchez, J. A. (2010). Indefiniciones. El campo abierto de la investigación en artes. Artes La Revista, 13, 36-51.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/26282>

Saz, I. (2013). Disonancias en la Presencia: el cuerpo y su extensión audiovisual. Revista Brasileira de estudos da Presença. 3(3), 693-703.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463545871004>

Silva, C. (2011). Maquetas para Cine. Viejos recursos para nuevos lenguajes. En Uqbar Editores. I. Lenguaje Visual: Más que solo una Imagen. (pp. 15-47)

Vasilachis, I. (2006). La Investigación Cualitativa. Estrategias de Investigación Cualitativa. (pp. 23-60). Gedisa, S.A.

Konigsberg, I. (1997). Diccionario Técnico Akal de Cine. (2a Ed.). Ediciones Akal, S.A.

ANEXOS

1.1 Tabla de conceptos específicos del cine y audiovisual.

TABLA DE CONCEPTOS	
Concepto	Significado
<i>Abertura</i>	Refiriéndose a la cámara, ventanilla que determina el área expuesta de cada fotograma.
<i>Angulo o ángulo de cámara</i>	Emplazamiento de la cámara en relación con el sujeto de la imagen.
<i>Cámara de mano</i>	Cámara pequeña y portátil, que puede llevarse en la mano durante el rodaje.
<i>Cámara en mano</i>	Plano tomado con una cámara portátil, no montada, sostenida por el cámara, a veces con la ayuda de un arnés, mientras se va moviendo.
<i>Cámara fija</i>	Cámara inmóvil que rueda desde una única posición. Una cámara fija es adecuada si los planos son lo suficientemente breves y hay suficientes cortes entre planos para mantener al público interesado.
<i>Cuadro - encuadre</i>	Márgenes de la imagen en pantalla que la envuelven como el marco de una pintura. La relación entre la anchura y la altura (es decir, la relación de aspecto).
<i>Foco, enfoque</i>	Punto, detrás del objetivo, en el que un punto de la imagen se sitúa en foco crítico cuando el objetivo se enfoca al infinito. (2) Grado de nitidez y definición aceptable para crear una imagen clara en la película. Es posible lograr un «foco en profundidad», cuando la imagen es nítida desde el primer término hasta el fondo, o un «foco sin profundidad», en el que sólo un término de la imagen está definido nítidamente.
<i>Fotograma</i>	Cada una de las fotografías individuales de una película cinematográfica. En cada fotograma se forma una imagen latente

	cuando una película virgen se detiene momentáneamente ante la abertura de la cámara para su exposición. Cada fotograma, tras ser revelado y positivado, será la fotografía de un solo instante de una acción continua. Cuando se proyectan los fotogramas sobre la pantalla, uno tras otro (a 16 o más fotogramas por segundo en el caso de la película muda y a 24 en el de la película sonora), se crea la ilusión de movimiento gracias a la persistencia retiniana del espectador.
<i>Plano</i>	Acción continua en la pantalla que resulta de lo que parece ser el funcionamiento ininterrumpido de la cámara.
<i>Plano cenital</i>	Plano tomado directamente desde arriba de los personajes o de la acción.
<i>Plano contrapicado</i>	Plano rodado desde debajo de la altura de los ojos, con la cámara mirando hacia arriba al sujeto. Este tipo de planos hacen que el sujeto tenga una apariencia grande, dominante y hasta amenazadora.
<i>Plano detalle</i>	Cualquier plano que muestra un objeto muy pequeño o una parte muy pequeña de un objeto o de una persona. Este plano se considera más cercano y minucioso que el primer plano.
<i>Plano picado, ángulo picado</i>	Plano tomado desde arriba del sujeto, cuando la cámara mira por encima de lo que se está filmando.
<i>Primer plano</i>	Presenta sólo la cabeza y los hombros de un personaje o alguna parte importante del sujeto en detalle.
<i>Plano medio</i>	Ayuda a ver más claramente las reacciones en el rostro del personajes y detalles de su vestuario. Nos sitúa más cerca de las acciones, conociéndolas un poco más en detalle, llegando incluso a percibir parte de su entorno o contexto.
<i>Plano americano</i>	Fue empleado originariamente por los críticos franceses para referirse al plano de dos personajes tomado desde las rodillas hasta la cabeza y que aparece con frecuencia en el cine clásico norteamericano. También se denomina plano de tres cuartos.

<i>Plano detalle</i>	Es la aproximación máxima al objeto o sujeto filmado. En el vemos ojos, boca y algún otro detalle del rostro, variando según la necesidad del relato.
<i>Perspectiva</i>	modo en que los objetos aparecen en la distancia y las relaciones espaciales que establecen en la superficie plana de la pantalla.

1.2 Entrevista Semiestructura de Entrada

Intérpretes

AMARANTA KORDOVERO BARRIL- ANTONIA SÁNCHEZ CARRASCO- RUBY LEITON RODRIGUEZ

OBJETIVO GENERAL		Analizar en qué medida la videodanza permite diferenciar el trabajo de la cámara y del interprete en danza e identificar las diferencias entre el cuerpo interpretativo de un/una bailarín/a y su captura del cuerpo a través de la cámara.
OBJETIVO	DEMESION	PREGUNTAS
Busca en primera parte, conocer el rol del entrevistado	Preguntas Iniciales.	1. ¿Qué rol cumples en la práctica? <i>AMARANTA: Cumpló el rol como de los músculos, como de la parte más muscular.</i> <i>RUBY: Soy interprete creativa.</i> <i>ANTONIA: Yo creo que mi rol de partida en la misma coreografía es dar una introducción al tema completo, pero más que tener n objetivo imprescindible, siento que soy parte como de un pilar, con la amaranta y la Ruby. No sé si tengo más responsabilidad o no, lo que siento que hago son los detalles y después todo se desenlaza más intenso.</i>
En segundo lugar, entender como fue el proceso de la práctica según su rol dentro de ella.	Preguntas con respecto a la practica en danza según su rol.	1. ¿Cómo o de qué manera ha cambiado tu percepción con el espacio físico al danzar sabiendo que hay presente cámaras o aparatos fílmicos? <i>AMARANTA: Yo creo que, igual que el hecho de que haya alguien grabando, como que me motive un poco más, como para verme o como para saber que eso va a quedar registrado.</i> <i>RUBY: Siento que no ha cambiado, ósea el ensayo pasado tuvimos la cámara movilizándose en el espacio, me pasaba que no la sentía, no era como un distractor, simplemente fluía, pero no me distraía, no la sentía.</i> <i>ANTONIA: Yo creo que sí cambia, pero no alcanza a cambiar lo suficiente para que me distraiga, porque siento que no son los elementos por lo menos por ahora. Son ustedes y una cámara, igual no interrumpe mi vista o que hagan mucho ruido entonces no logra ser, pero si cambia, estoy atenta a que alguien me está mirando y es distinto cuando alguien me</i>

		mira a cuando estoy sola, pero no lo suficiente para que sea algo principal y que modifique demasiado mi cuerpo. 2. ¿Qué componentes de la práctica han sido modificados por la presencia de aparatos fílmicos? AMARANTA: Quizás si sentí el foco más para adentro, más que el cuerpo, como que mi cuerpo se explayaba más, pero mi foco como que se iba para dentro. RUBY: Ninguna. ANTONIA: Yo creo que algo que puede cambiar es la mirada, como hacía que dirección estoy haciendo los movimientos (eh.) como en general cuando hay una cámara o una persona específico que está mirando que está en cierto lugar como que igual, cuando estoy improvisando intento no mirarla tanto (...) cuando direcciono la mirada igual pienso y es parte de lo que estoy haciendo, entonces evito mirar. 3. ¿La presencia de los aparatos tecnológicos han sido motivo de distracción para lograr la práctica? AMARANTA: NO RUBY: NO ANTONIA: Distracción no encuentro que sea una distracción como en un mal sentido, yo creo que si distrae y eso es real.
En tercer lugar, busca diferenciar o destacar como el cuerpo del interprete se ve afectado por la cámara.	Preguntas con respecto a la presencia corporal.	1. ¿Notas alguna diferencia corporal con respecto a las practicas donde no estuvo presente el elemento cámara? AMARANTA: Yo creo que sí, como te decía antes, como que igual me explayé mejor y como que me pude enfocar mejor en los ejercicios y como que no tan como “estructurada” sino como “dejarse fluir”. RUBY: No. Me gusta de hecho que haya dos personas, son dos ojos que miran, donde puedo preguntar cómo se ve, hay como dos ojos más que aportan a la creación de la obra, por otro lado, siento que somos tan pegados, o vengo de esa generación tan pandémica que como que hay algo ahí que no me molesta, que ya no lo siento. ANTONIA: Yo creo que sí, pero muy sutil, como que me da más nervio, no la cámara sino la persona como fijándose en lo que estoy haciendo, no siento que... incluso la cámara me da un poco o siento que es otra forma de hacer las cosas, pero el objetivo es el mismo al final. 2. ¿Cómo crees que se desarrollan tus movimientos más amplios o periféricos al saber que hay aparatos fílmicos en escena y que estos utilizan espacio?

		AMARANTA: En verdad, no siento mucho la diferencia, igual cuando lo hago más amplio igual me siento en mi espacio, no siento como que haya algo irrumpiendo mi espacio. RUBY: En este caso, así como lo que recuerdo con la experiencia que tuvimos contigo, me pasa que sigo sintiendo mi cuerpo como lo haría normalmente, pero siento una diferencia, pero no es el caso por ejemplo yo sé que este es un espacio que sé que voy a ser grabada, pero que, si yo me pongo a grabar un reels para Instagram que, si siento que debo hacer todo grande, pero en este caso específico todo muy natural. ANTONIA: Cambia, es que depende si fuera la grabación oficial, yo creo que igual tendería a abarcar el espacio como de una forma en que ustedes puedan grabarme bien. Y como que se vea lo que estoy haciendo, por lo menos en los ensayos solo me he preocupado de no topármelas o no chocar con ustedes, pero en verdad el ensayo ni siquiera las sentí. 3. ¿Como crees que se desarrollan tus movimientos menos amplios al saber que hay aparatos filmicos en escena y que estos utilizan espacio? AMARANTA: Igual como decía, fluye más, pero el foco se va más para dentro, igual como hablábamos, dejamos como que uno se enfocaba más como en el ejercicio cuando había una cámara como cuando no, porque cuando no, puedes mirar para afuera y no está la cámara. RUBY: En verdad como en el momento de hacer, yo, en movilizarme en el espacio, no tomo en consideración como se verá dentro de la cámara o no sé, no lo pienso de esa manera, pienso que me estoy presentando. ANTONIA: Quizás puede ser que yo tienda a como no tomar tanto el tiempo en hacer movimientos pequeños, quizás porque no se pueden ver tanto, eso, siento que es un rollo mío, no tanto con la cámara en específico. 4. ¿Tu trabajo al improvisar danza ha sido afectado de alguna manera? (Vergüenza, incomodidad, estrés, incomodidad etc..) AMARANTA: Si, un poquito igual, más que vergüenza, tampoco es incomodidad, pero es como que igual me afecta de alguna forma, sé que me voy a ver después, no me incomoda, pero siento un como presionada hacerlo de otra forma. RUBY: Me pasa como aun seguimos en esta idea investigativa, explorativa, ósea si tiendo a juzgarme, pero no porque está la cámara o porque talvez hice un movimiento que se vea mal en la cámara o no capte lo que yo quería que se viera, como que no, porque aún en mi mente
--	--	--

		estamos explorando, aun sigo en ese juego, pero no exactamente por la cámara. ANTONIA: Si, cambia caleta, afecta mucho, de hecho, es una lucha que tengo yo como con la vergüenza y el nerviosismo, son cosas que me pasan afectan mucho a mi improvisación, justo ayer tuvimos una muestra y de repente me entro el nerviosismo y es inevitable que bailes con el nerviosismo, lo saqué, a pesar de que igual pude hacer todo y no se vio mal ni nada, pero igual es muy distinto improvisar como nerviosa a improvisar relajada y sin vergüenza.
--	--	--

Coreógrafa

FRANCHESKA LOPEZ OTEISA

OBJETIVO GENERAL		Analizar en qué medida la videodanza permite diferenciar el trabajo de la cámara y del interprete en danza e identificar las diferencias entre el cuerpo interpretativo de un/una bailarín/a y su captura del cuerpo a través de la cámara.
OBJETIVO	DIMENSION	PREGUNTAS
Busca en primera parte, conocer el rol del entrevistado.	Preguntas Iniciales	1. ¿Qué rol cumples dentro de la practica? Cumplo el rol de creadora, directora. En cuanto a lo de ser creadora significa abrir constantemente el imaginario, estar constantemente creando escenas, imaginando escenas para llegar a una escena final o algún boceto de ella, y en cuando a ser directora significa como poder dirigir de buena manera a cada una de mis intérpretes, entendiendo que cada una tiene aprendizajes y la idea de llevar el cuerpo de diferente forma, entonces, debo ser pedagógica al traspasarles mis ideas creativas a mis intérpretes. Ahora también ahora cumplo el rol de tener que diseñar el espacio, iluminación, porque obviamente es un trabajo que se hace de manera individual por este momento.
En segundo lugar, entender	Preguntas con respecto a la practica	1. ¿Cómo o de qué manera ha cambiado tus indicaciones con respecto a percepción con el espacio físico de las interpretes sabiendo que hay presente cámaras o aparatos fílmicos?

como fue el proceso de la practica según su rol dentro de ella.	en danza según su rol.	La verdad no, estoy muy metida en rol de dirigir y en los momentos en los que fuiste parte de los ensayos estaba muy todavía en construir mi boceto de manera completa, por lo que estaba muy concentrada en eso, y no me detuve mucho en pensar en que había una cámara, como que lo único que hice fue decirles a mis interpretes si les molestaba, si les era incómodo para abarcar la práctica de otra manera, pero como ninguna no dio mayor complicación al respecto como que seguí mis practicas normal y cotidiana, ahora, siempre que van ustedes, tú y Noemí, como que estoy pensando constantemente en cómo podrían captar de mejor manera la escena en relación al cuerpo de la interprete, en la parte inicial, me imagino que la cámara este cerca del cuerpo, como que igual son ideas que me llegan ideas constantemente, pero no las digo porque no es mi rol. (...) Siempre espero que pregunten y yo participo. 2. ¿Qué componentes de la práctica han sido modificados por la presencia de aparatos fílmicos? No, yo creo que no, las chicas igual, no creo que estén acostumbradas a trabajar con cámaras, pero no se igual, es un poco de los bailarines de hoy en día estar rodeados siempre de cámaras, no sé, el compañero que siempre está grabando entonces siento que hay una existencia de una cámara por ahí o uno siempre lo tiene en su pensamiento, puede ser, entonces, puede ser que como bailarían uno convive con eso, entonces puede que no cambia su manera de moverse o no sé su manera de abordar los materiales por la presencia de una cámara. 3. ¿La presencia de los aparatos tecnológicos han sido motivo de distracción para lograr la práctica? No, yo creo que no, lo que más he visto es ustedes con conversaciones más internas donde tomar el plano o que se yo, pero no creo que eso interfiera en la práctica o en el intérprete, quizás más adelante porque las direcciones van a ser directas para la grabación por lo que el intérprete debe estar familiarizado con la cámara, pero en los ensayos no ha interferido como más allá de que hay una cámara presente.
En tercer lugar,	Preguntas con	1. ¿Notas alguna diferencia corporal con respecto a las practicas donde no estuvo presente el elemento cámara?

busca diferencia r o destacar como el cuerpo del interprete se ve afectado por la cámara.	respecto a la presencia corporal.	No, no creo, puede que un poquito de vergüenza, siento que cuando los ensayos ya avanzan o cuando ustedes llegan y es como: “hola, vinimos al ensayo hoy” ahí es como “ah ya, vinieron las cámaras”, pero no es como que tengan ese pensamiento durante todo el ensayo, yo creo que es una primera instancia, después se les olvida completamente. 2. ¿Cómo crees que se desarrollan los movimientos más amplios al saber que hay aparatos fílmicos en escena y que estos utilizan espacio? Bueno, ahí yo creo que el rol del camarógrafo tiene que, no se siempre estar relacionado con la danza y con el bailarín, pero sí creo que debe ser un momento de estudio como saber que estás trabajando con bailarines y saber que puede pasar que ocurra un movimiento amplio, donde tú te tendrás que hacer para atrás rapiditamente, siento que esa pregunta puede ser un poquito lo que debe estudiar la persona que va estar como grabando, porque el intérprete no sé si son muy de detenerse y de ver que está sucediendo en el entorno, están muy metidos en la escena, y tú les das la confianza de no obstruir su paso en un principio de la escena ellos van a quedarse con eso y van olvidar que hay presencia entonces van a ser lo que tengan que hacer, entonces el rol es super importante de la persona que este grabando, de estudiar lo que está grabando y estudiar a un bailarín. 3. ¿Como crees que se desarrollan los movimientos menos amplios al saber que hay aparatos fílmicos en escena y que estos utilizan espacio? Yo creo que no se, voy a retomar lo que dije anteriormente creo que cuando el movimiento mucho más íntimo, el intérprete está muy sumergido en su interior, por lo que no sé si hay tanta conexión con el exterior, en esta relación. Entonces, claro, a cámara puede estar muy encima, pero también es algo que hemos ido trabajando, al yo estar encima de ellas de repente y hablarle y hablarle, en relación a cuando yo les hablo no es como que ellas paren para escucharme sino ellas siguen en los suyos, entonces la cámara puede funcionar como algo así, como algo que puede estar muy encima tuyo, pero al que ellas estén muy sumergidas, al ser un movimiento más interno, íntimo, creo que no, no toma mucha
--	--	---

		atención con lo que sucede o con los estímulos que hay en el exterior. 4. ¿Cuál es tu observación con el trabajo donde las interpretes improvisan danza con respecto a la presencia tecnológica? (Vergüenza, incomodidad, estrés) Yo creo que al inicio de cada momento por ejemplo, cuando pongo recién a música y la interprete debe entrar ahí puede provocar un poco de vergüenza, pero en el transcurso del material yo siento que las chicas, bailan muy sí, y es algo que estamos trabajando para que no sea toda la obra muy dentro de ellas para poder llegar al espectador con la mirada o de alguna otra manera, entonces, a lo que voy, es que a esa danza que tienen muy íntima las hace perder la noción del espacio y es por eso que esta pregunta como las anteriores siento que la cámara o el aparato tecnológico no cruza más allá de quizás de una primera instancia, con un poquito de vergüenza para empezar, pero cuando ya toman el material como que yo, particularmente de afuera no se ve que lo suelten.
--	--	--

Asistente de Cámara

NOEMÍ OLGUÍN ARRIAZA

OBJETIVO GENERAL		Analizar en qué medida la videodanza permite diferenciar el trabajo de la cámara y del interprete en danza e identificar las diferencias entre el cuerpo interpretativo de un/una bailarín/a y su captura del cuerpo a través de la cámara.
OBJETIVO	DIMENSION	PREGUNTAS
Busca en primera parte, conocer el rol del entrevistado.	Pregunta Inicial.	1. ¿Qué rol cumples dentro de la practica? Asistente de cámara y operadora de cámara.
En segundo lugar, entender como fue el proceso de la practica según su rol dentro de ella.	Preguntas con respecto a la practica en danza desde la distancia desde la cámara,	1. ¿Cómo o de qué manera ha cambiado las indicaciones con respecto a percepción con el espacio físico de las interpretes sabiendo que hay presente cámaras o aparatos filmicos? desde mi lado he intentado ser lo más invisible para las intérpretes y al mismo tiempo que la cámara se vuelva un integrante más en la danza, es decir, si mis movimientos también son improvisados y dependen de los movimientos de las intérpretes, mi función no es solo registrar sino hacer que los movimientos de la cámara sean coherentes con sus cuerpos. Creo que la tarea de ser invisible ha funcionado, en las prácticas ellas han dicho que a veces se olvidan que estoy yo con la cámara a pesar de la cercanía con que las grabo. 2. ¿Qué componentes de la práctica han sido modificados por la presencia de aparatos filmicos? Para mi ninguno. 3. ¿La presencia de los aparatos tecnológicos han sido motivo de distracción para lograr la practica?

		no, creo que hemos estado muy enfocadas en practicar, los aparatos tecnológicos no han sido una distracción a mi parecer. 4. ¿Crees que, al realizar tu trabajo en cámara, este afectaba al desarrollo practico de la danza? por lo que hablemos, me parece que no, yo también debo desplazarme bastante en el espacio y nunca he sentido que chocamos o que interrumpo con su desarrollo.
En tercer lugar, busca diferenciar o destacar como el cuerpo del interprete se ve afectado por la cámara.	Preguntas con respecto a la presencia corporal.	1. ¿Notas alguna diferencia corporal con respecto a las prácticas donde no estuvo presente el elemento cámara? no, porque antes de grabar existe no solo un calentamiento corporal que realizan las intérpretes sino conversación con todas las integrantes del proyecto que prepara el espacio psicológico en el que trabajamos, y en las prácticas siempre empiezo desde lejos con la cámara, en un gran plano general, creo que las intérpretes vinculan bastante la cámara con el espectador, así que es como si estuvieran presentando la obra. 2. ¿Cómo crees que se desarrollan los movimientos más amplios al saber que estas grabando en tiempo real la escena y que estas en el espacio de la practica dancística? Se desarrolla de manera normal. 3. ¿Como crees que se desarrollan los movimientos menos amplios al saber que estas grabando en tiempo real la escena y que estas en el espacio de la practica dancística? En los movimientos menos amplios creo que hay una ventaja ya que me permite estar más cerca pero aun así en los más amplios es bueno que esté lejos ya que podemos ver (como espectadores a través de la cámara) el movimiento en su totalidad y como usa el espacio la/s intérprete/s. 4. ¿Cuál es tu observación con el trabajo donde las interpretes improvisan danza con respecto a la

		presencia tecnológica? (Vergüenza, incomodidad, estrés). debido al trabajo anterior que se hace, de conocerse y entrar en confianza la danza fluye normalmente. Quizás al principio he sentido un poco de vergüenza o pudor al querer acercarme mucho, pero las intérpretes han sido bastante receptivas conmigo y me han ayudado mucho a integrarme, hacerme saber cuáles son o si existen ciertos límites. Todas las prácticas antes y después hablamos sobre si algún movimiento mío ha impedido algún movimiento de ellas y la respuesta hasta el momento siempre ha sido no.
En cuarto lugar, se realiza preguntas específicas al área.	Preguntas con respecto al trabajo en cámara	1. ¿De qué manera crees que el movimiento afecta a la captación de la danza? Creo que ayuda bastante sensorialmente a transmitir las emociones al espectador, con movimientos de cámara podemos acentuar aún más los movimientos de las intérpretes. 2. ¿Tu trabajo en cámara se ve modificado en la improvisación, entendiendo que el cuerpo se mueve sin una claridad exacta?, es decir, ¿hay cambios bruscos donde debes alejarte o acercarte o decides quedarte en una posición que sea más estable para poder realizar la filmación? En las primeras instancias ha habido ciertos momentos donde me alejo bruscamente para no obstruir, pero luego también voy aprendiendo la coreografía, que, si bien es improvisada, tiene una estructura. pero además en la cámara hay una improvisación, se en que espacio físico estarán las intérpretes, pero no cómo se moverán, eso también es un trabajo aún más hermoso de conectar con la danza y sentir dónde o qué movimiento debo filmar, y también saber que en que me enfoco en tal toma, ya que puedo grabar varias. 3. ¿Crees que, al realizar tu trabajo en cámara, este afectaba las corporalidades en comparación a las practicas que no se utilizó cámara?

		me parece que no, a pesar de como dije antes, que hubo ocasiones de movimientos más ásperos o imprevistos, las intérpretes no sintieron eso ni se sintieron obstruidas, nunca vi sus cuerpos retrayéndose debido a mi presencia o el de la cámara.
--	--	---

1.2 Entrevista Semiestructurada de Salida hacia las Interpretes en danza.

Intérpretes

AMARANTA KORDOVERO BARRIL- ANTONIA SÁNCHEZ CARRASCO- RUBY LEITON RODRIGUEZ

OBJETIVO GENERAL		Analizar en qué medida la videodanza permite diferenciar el trabajo de la cámara y del interprete en danza e identificar las diferencias entre el cuerpo interpretativo de un/una bailarín/a y su captura del cuerpo a través de la cámara.
OBJETIVO	DEMESION	PREGUNTAS
Busca reconocer los cambios dentro de su rol	Preguntas Iniciales.	1. En comparación a las repeticiones en la práctica que se realizó el día 09 de noviembre del 2023, ¿Cuáles fueron tus apreciaciones en relación a la presencia de la cámara en la práctica sin interrupción desde dirección y en la que se solicitó regrabación de escena? RUBY: Siendo honesta, la cámara para mí no representa una distracción o un elemento al que deba tomarle mucha importancia. Claro que no es porque no me importe, simplemente quedo atenta a las indicaciones que se me dé por dirección y busco incorporar de mejor manera en mi lenguaje corporal. ANTONIA: La verdad es que fue algo nuevo para mí y al momento de regrabación de la escena si me sentí un poco más nerviosa, más que nada porque la cámara la sentí más cerca y más específicamente enfocada en lo que estaba haciendo, por lo que me sentí un poco observada, pero también me pasó que a medida que seguía y me concentraba en lo que hacía dejaba de tomar tanta importancia y hasta incluso no me fijé cuando dejaron de grabar. Cuando no hay regrabación, la verdad es que pocas veces la noto y cuando la noto no logra distraerme lo suficiente como para que cambie mi movimiento. AMARANTA: Creo que no tengo problema de ser grabada sobre todo sin interrupciones y como me interesa el proyecto no tengo problemas.
En segundo lugar, reconocer su proyección corporal en la escena	Preguntas con respecto a la practica en danza según su rol.	2. ¿Cómo o de qué manera cambio tu percepción con el espacio físico al danzar sabiendo que podría haber interrupciones o que la cámara iba estar más cerca de tu cuerpo?

		ANTONIA: No cambia mi estado corporal con el espacio físico si es sé que habrá interrupciones, siento que quizás me pueda pasar que me cueste más entrar en el estado de nuevo, pero no más de lo que normalmente se me dificulta, si estoy concentrada y soy consciente de que quizás necesiten que lo repita, no cambia mucho mi percepción o el estado en el que esté danzando. Si puede ser diferente en el caso de los cambios de tomas de cámara a tomas más cerca porque puedo llegar sentirme un poco más intimidada o un poco más nerviosa y por consecuencia eso podría notarse en mi cuerpo, pero la verdad es que si tengo la posibilidad de tomarme el tiempo que necesite más volver al estado, la cámara pasa a segundo plano y me relajo mucho más. RUBY: La verdad es que mi lenguaje corporal se sigue manteniendo desde que me puse a investigar en el. Hay algunos momentos donde me he vuelto más consciente de cosas que realizó gracias a la cámara. AMARANTA: Cambio de manera positiva según mi punto de vista porque motivo el ambiente a hacer con más intención las partes de la obra
En tercer lugar, busca diferenciar o destacar como el cuerpo del interprete se ve afectado por la cámara.	Preguntas con respecto a la práctica en danza según su rol	2. ¿Pudiste notar al cambio corporal en las practica con y sin cámara/ cuando se repitió tu escena? Por ejemplo, tu cuerpo quiso hacer el mismo movimiento, pero mejor o pensante en algún movimiento especifico cuando estaba la cámara porque era llamativo (etc.) ANTONIA: En las prácticas que hemos tenido con cámara no he sentido gran diferencia, pero si en la que tuvimos que regrabar una parte, que era la de mis manos en la mesa. Ahí sentí que cambié un poco corporalmente, porque asumí que querían ver más a detalle ese movimiento y me preocupé en dedicarle más tiempo y profundizar profundizarlo más. RUBY: La verdad es que mi lenguaje corporal se sigue manteniendo desde que me puse a investigar en el. Hay algunos momentos donde me he vuelto más consciente de cosas que realizó gracias a la cámara. AMARANTA: Quise hacerlo mejor porque sabía que estaba siendo grabada.
Espacio libre de comentario	Comentarios sobre la practica	3. Puedes dejar tu comentario sobre la proyección en función a la videodanza, como este será, las capacidades interpretativas que debas usar, la idea de querer hacerlo mejor, equivocaciones dentro del ensayo (etc.). ANTONIA: Yo me imagino que al ser una videodanza querrá hacer notar ciertos detalles corporales e interpretativos que no se logran ver desde un video normal, quizás serán con tomas más cerca y por lo tanto tendré que

		mantenerme más concentrada de lo normal para que la cámara no sea una distracción en mi estado. Solo sé que tendré que concentrarme en mi misma para que el movimiento salga espontáneo y no en función de lo que salga más bonito para la cámara, que siento que muchas veces uno cae en esas cosas, porque para mí en la danza improvisación aparecen cosas más interesantes cuando uno no tiene este estigma de querer hacer algo estéticamente bonito o llamativo. RUBY: Al ser mi primera experiencia en una videodanza, todo es nuevo para mí. Solo espero pasarla bien y dar lo mejor de mí. Confío mucho que por parte de la dirección se me darán indicaciones para sacar todo mi potencial. AMARANTA: Me gustaría intentar intencionar mi interpretación para poder verme en el vídeo y sentirme bien con lo que transmito 4. Puedes dejar tu comentario con respeto a las prácticas en general o en específico a la del 09 de noviembre 2023/ dos tomas de cámaras en escena mientras danzas/ repeticiones de la coreografía/ espacialidad. ANTONIA: Me siento bastante cómoda con las personas que me están grabando, por lo tanto, no me he llegado a sentir lo suficientemente nerviosa como para no querer experimentar con la videodanza, me gusta la idea de compartir ese estado en el que estoy mientras bailo. Lo único que sí podría decir es que no siempre se llega a ese estado y que a veces se requiere de más paciencia y tranquilidad, tanto del ambiente como de misma, solo por eso puede ser que en la primera toma no salga en todo el esplendor de la espontaneidad, pero sí a medida que lo vaya repitiendo. Es por eso que la repetición no es algo malo o incómodo para mi RUBY: Al repetir, soy más consciente de lo que hago. Me gusta recibir indicaciones por parte de dirección porque así entiendo que cosas podría funcionarles. AMARANTA: Me sentí bien, cómoda. Y me gustaría ver la grabación.
--	--	--