

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Reflexiones en torno a la construcción del vínculo director-
intérprete dentro del proceso creativo de *La Superficie* de
Cristina Velarde

Tesis para obtener el Título de Licenciada en Danza que presenta:

Bethel Moreno Leveroni

Asesora:

Ana Elena Brito Arrieche

Lima, 2022

RESUMEN

La presente investigación surge del interés por construir una aproximación más consciente al lugar de la creación y dirección en danza, a partir de cuestionar cómo nos relacionamos con otros artistas detrás de escena. El objetivo principal es generar una reflexión en torno a la construcción del vínculo director-intérprete dentro de los procesos creativos, utilizando como objeto de estudio, la pieza de danza *La Superficie* de la creadora peruana, Cristina Velarde. A través de entrevistas realizadas a la coreógrafa y los intérpretes en danza, se ha buscado conocer bajo qué dinámicas se establecen las relaciones dentro del proceso creativo, cómo influyen en la estructura vincular las particularidades de los sujetos involucrados y el contexto en el que interactúan. Es así como, a partir de la observación y análisis de la experiencia dentro de este proceso creativo en particular, se ha podido identificar cuáles han sido los componentes que han hecho posible el desarrollo del vínculo creativo y, de esta manera, concluir que, existen dos ejes fundamentales para la construcción de cualquier tipo de vínculo que son la comunicación y la confianza; sin embargo, debido al contexto creativo, aparecen y se adicionan otros componentes, entre los cuales, los más importantes son: el compromiso con el proceso y sus participantes, las capacidades de adhesión y afectación, la experiencia emocional del intérprete y, la empatía entre los participantes.

Palabras clave: danza, vínculo, proceso creativo, contacto, confianza

AGRADECIMIENTOS

Agradecida por haber desarrollado esta investigación y haberme sentido acompañada por ella durante una temporada de pandemia, donde la interacción desde el contacto era prácticamente imposible. Sin embargo; la presencia de este en la pieza, su latencia e importancia en la construcción del vínculo estudiado, me permitió encontrar un escape de la realidad, manteniendo vivo el recuerdo de lo poderoso que es el tacto, y lo agradable y retador que es crear desde el contacto.

Infinita gratitud a Dios, quien me guía e inspira cada día de mi vida, hizo posible que escribiera estas líneas y siempre está.

Siempre agradecida con mi familia, por estar y dejarme ser. Y a quien Dios permitió que llegara a mi vida en el momento perfecto, para animarme a lo largo del proceso.

Gracias Anita, por exigirme y comprenderme al mismo tiempo, por ser el apoyo que necesitaba para concretar esta investigación.

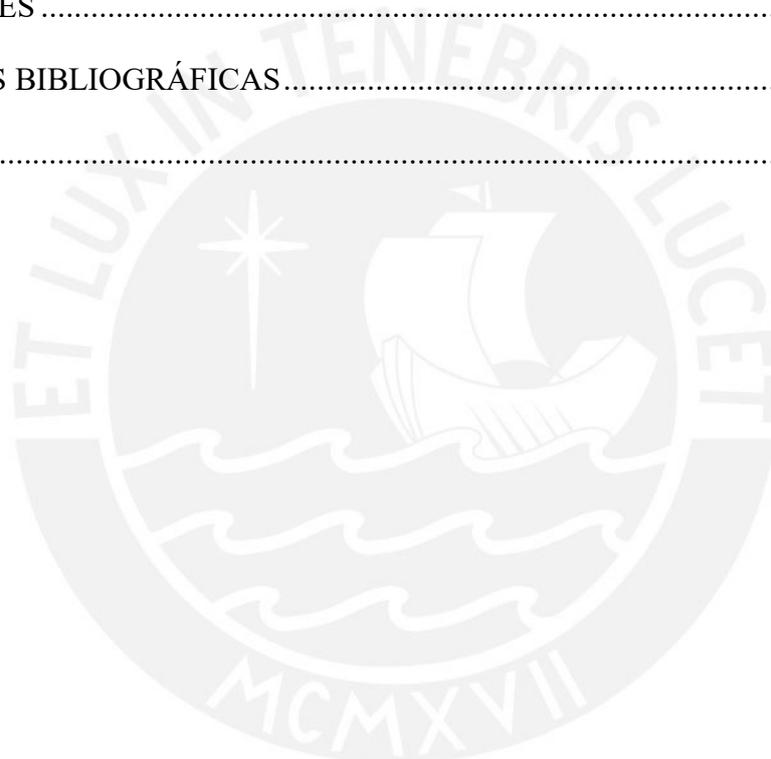
Cristina, admirada con tu trabajo, agradezco que me abrieras las puertas de tu mundo creativo y compartieras tu experiencia conmigo. Gracias a cada uno de los intérpretes: Luis, Joselyn y Augusto.

Finalmente, agradecida con cada persona que colaboró en esta investigación y acompañó mi proceso de tesis.

ÍNDICE

	Pág.
RESUMEN.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
ÍNDICE	iv
ÍNDICE DE TABLAS	vi
ÍNDICE DE FIGURAS.....	vii
INTRODUCCIÓN	1
1. ESTADO DEL ARTE.....	5
1.1. Los procesos creativos en danza contemporánea.....	5
1.2. La construcción de vínculos.....	8
2. MARCO CONCEPTUAL.....	9
2.1. Vínculo y relación	9
2.1.1. Comunicación.....	11
2.1.2. Tacto	12
2.1.3. Confianza	13
2.2. Los roles dentro del proceso creativo.....	14
2.2.1. La dirección.....	15
2.2.2. La interpretación.....	17
3. METODOLOGÍA	18
CAPÍTULO I. PROCESO DE CREACIÓN DE <i>LA SUPERFICIE</i>	20
1.1. Descripción de los participantes.....	22
1.1.1. La directora y coreógrafa: Cristina Velarde.....	22
1.1.2. Los intérpretes	23
1.2. Especificaciones sobre la pieza.....	26
1.3. Dinámica de roles creativos	30

1.4. Espacios de exploración e improvisación.....	36
CAPÍTULO II. CONSTRUCCIÓN Y DESARROLLO DEL VÍNCULO	38
2.1. Trabajo desde el cuerpo.....	39
2.1.1.Contacto: canal de comunicación.....	44
2.1.2.Construcción de la confianza	49
2.2. Libertad creativa y responsabilidad del intérprete	56
2.3. Empatía entre roles.....	63
CONCLUSIONES	67
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70
ANEXOS.....	74



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	28
---------------	----



ÍNDICE DE FIGURAS

El contacto como experiencia que comunica y moviliza	47
Dúo de Cristina y Augusto (padres).....	51
Libertad y responsabilidad en la labor interpretativa	59



INTRODUCCIÓN

La presente investigación surge desde un interés personal por la dirección, por conocer las dinámicas de trabajo dentro de los procesos creativos en danza, y cómo las experiencias que se dan dentro de estos influyen en el resultado final de la pieza.

Estos cuestionamientos se dieron a partir de mi participación y experiencia en distintos procesos de creación, pero se hicieron más tangibles cuando me vi enfrentada al lugar de la dirección. Comencé a preguntarme sobre las estructuras y rutas que existen para trabajar una propuesta y la mejor manera de transmitirla a las demás personas involucradas en el proceso; ya que, de alguna manera, necesito de ellas para tener un punto de partida.

Tomando consciencia de la variedad de aproximaciones que existen en el mundo de la danza contemporánea, donde no existe una ruta determinada para el proceso de creación de una pieza (Castillo, 2019); encontré la necesidad de observar una propuesta en específico que pudiera brindarme una plataforma sobre la cual reflexionar y empezar a construir mi propia práctica.

Por ello, se tomó la decisión de observar el trabajo de la artista peruana, Cristina Velarde, como directora y coreógrafa; enfocándose en el análisis del proceso creativo de su pieza de danza *La Superficie*. Esta fue estrenada en el 2018, tuvo distintas reposiciones durante ese año y el siguiente (2019), incluso se proyectaba otra para junio del año 2020; sin embargo, no fue posible debido al contexto pandémico de COVID-19. En cada presentación, la pieza es experimentada de manera distinta, se mantiene viva y se sigue transformando, por lo que es interesante observar y tener en cuenta cada una de estas experiencias para la investigación.

Respecto al trabajo de Cristina como creadora, sus intereses surgen de lugares muy personales, experiencias, cuestionamientos e inquietudes físicas o emocionales que viven en el cuerpo, ella misma lo describe como “una sensación encarnada” que la impulsa a crear.

En el caso de *La Superficie*, surge un cuestionamiento que la lleva a investigar la complejidad de las relaciones familiares, donde los intérpretes no asumen personajes, sino roles que les permite explorar el conflicto y la tensión que existe dentro de ellas (C. Velarde, 1º entrevista, 16 de junio de 2020). Su temática y propuesta propicia un ambiente interesante para la observación y el análisis del vínculo entre la directora y los intérpretes, considerando su construcción en más de una dimensión.

Por otro lado, la relevancia de esta investigación radica en dos particularidades. La primera es que, al tomar como objeto de estudio el proceso de creación de una pieza de danza ya estrenada, donde la creadora y los intérpretes son peruanos, se traduce en un aporte significativo para la comunidad de danza local. Mientras que la segunda, responde a un interés colectivo de seguir generando espacios de cuestionamiento y reflexión sobre nuestra práctica como artistas escénicos, sobre todo prestando especial atención a la manera en la que nos relacionamos con los demás.

Sumado a esto, a nivel personal, también resulta un ejercicio reflexivo que aporta a mi construcción como bailarina y artista, de tal manera que me permita tener una aproximación más consciente, al lugar de la creación y dirección en danza.

Para ello, esta investigación planteada sobre las artes escénicas y de tipo analítica, tiene como pregunta principal:

¿De qué manera se da la construcción del vínculo entre directora e intérpretes dentro del proceso creativo de *La Superficie* de Cristina Velarde?

A partir de la cual se desglosan las siguientes preguntas específicas:

- ¿Qué se entiende por “vínculo” en el marco de esta investigación? ¿Qué entienden los sujetos involucrados por “vínculo”?
- ¿Qué elementos o componentes resultan indispensables para la construcción de este vínculo?

- ¿Cómo es el vínculo que se establece entre la directora y los intérpretes, y también entre estos últimos?
- ¿Cómo se establecen los roles dentro del proceso creativo? ¿Cómo comprende esto Cristina Velarde desde su lugar de directora e intérprete? ¿Cómo lo comprenden los demás intérpretes?
- ¿Cómo influyen las relaciones y los vínculos que se establecen entre los involucrados, en el desarrollo del proceso creativo y el producto final de la pieza?

Para responder a estas preguntas, con el fin de comprender y analizar de qué manera se dio la construcción del vínculo entre los participantes del proceso creativo, se proponen con mayor especificidad, los objetivos a continuación:

- Definir qué se entiende por “vínculo” en el marco de esta investigación.
- Identificar qué elementos o componentes resultan fundamentales para la construcción de este vínculo.
- Describir cómo es el vínculo que se establece entre la directora y los intérpretes, y también entre estos últimos.
- Comprender cómo se establecen los roles dentro del proceso creativo, desde la perspectiva de los involucrados.
- Comprender cómo influyen las relaciones y los vínculos que se establecen entre los involucrados, en el desarrollo del proceso creativo y el producto final de la pieza.

Finalmente, para abordar esta investigación, se ha organizado la información de la siguiente manera: el primer capítulo tiene el fin de contextualizar esta investigación, de modo que, se presenta la descripción de cada uno de los participantes, las dinámicas de interrelación que hay entre ellos y el ambiente en el que se desarrollan estas interacciones, haciendo referencia tanto a la pieza como a los espacios de creación. En el segundo capítulo, se busca

profundizar en la construcción y el desarrollo del vínculo dentro del proceso creativo, a través de la revisión de los distintos elementos que lo hicieron posible.



1. ESTADO DEL ARTE

En primer lugar, se presenta información relacionada a cómo han ido cambiando los procesos creativos a través de la historia de la danza, generando un cuestionamiento sobre las dinámicas de trabajo y los roles dentro de estos. Debido a los escasos registros escritos sobre la danza en el Perú, y con el fin de contextualizar la presente investigación, se ha tenido que complementar las referencias bibliográficas encontradas, con entrevistas a algunos creadores peruanos.

En segundo lugar, ha sido necesario consultar investigaciones enfocadas en la construcción y el desarrollo de vínculos en la práctica de las artes escénicas.

1.1. Los procesos creativos en danza contemporánea

La evolución de los procesos creativos no puede ubicarse en una línea temporal, si bien existe cierta cronología para organizar y dividir momentos importantes en el mundo de la danza, no es posible referirnos a una sucesión de hechos exacta; ya que, tanto en el entorno europeo y estadounidense, como en el peruano, se han desarrollado distintas corrientes y técnicas de movimiento de manera paralela (P. Valle-Riestra, entrevista, 15 de julio de 2020).

Con la llegada de la danza posmoderna, en los años 60, en un contexto de cuestionamiento a los sistemas de creencias y organización social (Asenjo & Cottet, 2018), los paradigmas en el ámbito de la danza empiezan a cambiar, dejando de lado la idea del genio del coreógrafo (Sorignet, 2012) y cuestionando las dinámicas de trabajo que se habían instaurado hasta ese momento: las compañías; así como también, surgió un interés por el estudio del movimiento en sí mismo (Foster, 2011).

La desestabilización del sistema de jerarquía que manejaban las compañías (Sorignet, 2012), generó que la figura del coreógrafo perdiera su valor como único creador del proyecto artístico (Foster, 2011) y con esto, se dio la renovación de los sistemas de composición (Giménez, s.f.). De esta manera, la creación de piezas coreográficas como era conocida fue

disminuyendo, mientras aumentaba la atención de los artistas hacia el proceso de experimentación y exploración que implicaba esta creación; y, por ende, se empezó a cultivar el trabajo creativo en colaboración (P. Valle- Riestra, entrevista, 15 de julio de 2020).

Sumado a esto, alrededor de los años 70, en Estados Unidos, surge una técnica llamada *Contact Improvisation* (Contacto Improvisación), o también llamada Danza Contacto, cuyos aportes a la creación coreográfica contemporánea se reconocen hasta el día de hoy. Esta danza, como su mismo nombre lo dice, se da a partir del contacto y transferencia de peso entre dos o más personas, en la cual se cuestionan las posibilidades de la relación física y social entre los cuerpos (Brozas, 2017, p.1040) y se propone un intercambio continuo de papeles (Suquet, 2006), contribuyendo con la democratización del movimiento y sus sistemas (C. Velarde, 1º entrevista, 16 de junio de 2020).

En el Perú, desde aquella época hasta el día de hoy, la mayoría de creadores trabaja de proyecto en proyecto, escogiendo a los intérpretes con los que trabajar según la propuesta de cada proceso (Foster, 2011). Aún existen coreógrafos y directores en el medio que continúan marcando secuencias de movimiento a sus bailarines (P. Valle-Riestra, entrevista, 15 de julio de 2020); sin embargo, cada vez son más los que buscan trabajar desde la improvisación, buscando involucrar a los participantes en la creación del material de movimiento (Lynton, 2006).

Es interesante observar que las figuras tutelares de la danza contemporánea, no eran bailarines, sino visionarios que encontraron la danza en su propia búsqueda (Louppe, 2011). Desde sus inicios, esta se ve involucrada con otras disciplinas, por lo que resulta lógico que actualmente, los procesos de creación en danza continúen nutriéndose de estas otras artes en una búsqueda e investigación del movimiento, contando con participantes que no necesariamente han sido formados en danza (Giménez, s.f.), como es el caso de *La Superficie*.

El proceso de construcción de esta pieza se dio a partir de principios tomados del Contacto Improvisación; es a lo largo de las exploraciones e improvisaciones entre los integrantes que se va definiendo la forma y estructura de la obra, ya que estos elementos están adheridos al proceso en sí mismo, como plantea Suquet (2006).

La danza hoy, en la contemporaneidad, determina objetivos, crea motivos artísticos, pero el material de movimiento que la construye está determinado por la emoción, la intención, los intereses y las necesidades de sus creadores (Mallarino, 2008); es así como, al generarse una creación desde la subjetividad de cada artista, resulta inevitable la diversidad de propuestas y aproximaciones para abordar los procesos creativos.

Debido a esto, no es posible definir una estructura o ruta determinada que sea aplicable de manera general para todo tipo de propuestas (Castillo, 2019), lo cual no significa que los procesos metodológicos sean inexistentes, sino que más bien se da la oportunidad de construir un lenguaje propio y una manera específica de transmitirlo para llevar a cabo una creación (Villegas, 2014).

Los procesos creativos pueden ser entendidos como experiencias que le permiten a los involucrados comprender y reflexionar sobre su práctica, generando así un conocimiento que resulta irremplazable y necesario para el ejercicio creativo que implica establecer una relación entre el director y los intérpretes, así como definir una estructura de los demás componentes que intervienen (Castillo, 2019).

Al igual que una investigación realizada por Villegas (2014) en torno a la creación y dirección en danza, la presente investigación, busca hacer del proceso creativo, su objeto de estudio, y así, de algún modo, responder a la búsqueda personal que tengo como artista, de encontrar una manera propia y particular de crear y organizar los distintos componentes dentro de una propuesta de danza, tal como plantea Burrows (citado en Castillo, 2019).

En esta también se plantea que existe una relación cuerpo a cuerpo entre el director, el intérprete y la pieza, ya que es desde el intercambio de información y la implicancia corporal y emocional de los involucrados, que se genera ese lenguaje particular al servicio de la creación.

1.2. La construcción de vínculos

En relación a la construcción de vínculos dentro de los procesos de creación en artes escénicas, se hallaron principalmente dos investigaciones que generan un precedente al estudio de este tema y resultan ser un importante aporte para la presente investigación.

La primera, realizada desde el campo de la danza, observa los vínculos interpersonales a partir de un proceso creativo y plantea que la práctica misma de la danza contemporánea permite abrir cuestionamientos sobre las maneras en las que establecemos vínculos a través del cuerpo en movimiento (Vizcarra, 2018, p.11). Además, expone que estos vínculos son estructuras inconscientes que posibilitan las relaciones e interacciones entre sujetos (Cesio, citado en Vizcarra, 2018).

La segunda, realizada desde el teatro, se enfoca en el estudio del vínculo en dos niveles, sosteniendo que el personaje y la manera en la que este se relaciona en escena es influenciado por el vínculo establecido entre los actores en la exploración (Pérez & Ramos, 2018). Acercando esto último al contexto de la danza, se podría decir que los vínculos que se construyen entre los sujetos involucrados dentro del proceso, determinan la construcción de la pieza también.

En la danza, no es común el trabajo desde la creación de personajes —a diferencia del teatro—, sino que es el mismo intérprete el que experimenta sensaciones, emociones e intenciones en relación con algo o alguien que le permite dar forma a la propuesta de movimiento; es decir, que se ve involucrado en el proceso desde su sensibilidad (Villegas, 2014).

La presente investigación, a partir de la observación y análisis del proceso creativo de *La Superficie*, busca enfocarse en reconocer de qué manera se ha dado y cuáles han sido los elementos fundamentales para la construcción del vínculo entre la directora y los intérpretes; lo cual resulta relevante, dado que no se ha encontrado investigaciones similares.

2. MARCO CONCEPTUAL

En el siguiente apartado, se definen y aclaran conceptos implicados en esta investigación que resultan fundamentales para su entendimiento y desarrollo. Así mismo, se presentan conceptos o planteamientos que han sido mencionados en las entrevistas por los participantes del proceso, por lo que es pertinente incluirlos.

2.1. Vínculo y relación

En el marco de esta investigación, es necesario aclarar a qué se hace referencia cuando se habla de “vínculo” y “relación”, ya que, como plantea Vizcarra (2018), son conceptos muy parecidos que actúan de manera cooperativa para permitir la interacción entre dos o más personas, tal como se da dentro de un proceso creativo. Ambos resultan de importancia para este estudio; sin embargo, es necesario diferenciarlos.

Los seres humanos nacemos y vivimos en un mundo de vínculos, y somos seres sociales y relacionales por naturaleza, por lo que estamos en una interacción constante con otros. Como lo plantea Cesio (citado en Vizcarra, 2018), el vínculo es definido como una estructura que sostiene y envuelve a dos o más sujetos, generando una ligadura inconsciente entre ellos, mientras que la relación es la manera en la que se manifiesta este último.

Desde la psicología social, se puede observar el vínculo como una estructura compleja y particular, por lo cual puede resultar conflictiva. Primeramente, es compleja, debido a que además de los sujetos involucrados en la interacción, existe un tercer elemento: la cultura o el contexto dentro del cual se da este vínculo; y si alguno de los elementos implicados en esta

estructura, se modifica o afecta, toda la estructura, es modificada o afectada (Pichón, citado en Bernal, 2010).

Luego, es particular, porque está conformada por individuos con características particulares, cada uno tiene maneras distintas de pensar, actuar y percibir el contexto en el que se encuentra; así como también, tiene maneras distintas de expresar y comunicar estas ideas que lo construyen como persona.

Por último, es conflictiva, ya que al relacionarse dos o más sujetos, entran en relación mundos distintos y diversos, lo cual puede resultar en un conflicto o una tensión dentro del vínculo; sin embargo, esto no debe ser asumido como negativo, sino como propio de una práctica relacional. Así como, la presencia de roles en toda dinámica grupal (Bernal, 2010).

Ahora, para terminar de comprender estos dos conceptos importantes dentro de la investigación, es pertinente mencionar lo que entienden los sujetos involucrados, lo cual, a su vez, nos aproxima al foco de estudio: la construcción de vínculos desde el cuerpo, que se da a través del conjunto de interacciones entre los participantes permitiendo el desarrollo y la transformación de la estructura generada inicialmente.

Luis: “El *vínculo* es una manera en la cual dos o más personas encuentran un nexo o una conexión que les permite estar en constante movimiento. Es una estructura que se ha ido construyendo y modificando a través del tiempo, es alimentada por la relación que es una práctica constante”.

Joselyn: “Siento que *vínculo* es diferente a relación, el vínculo se sigue desarrollando, se profundiza en las relaciones justamente, perdura mucho más en el tiempo. A mí la palabra *vínculo* me remite a eso, no solo a una capa relacional sino a muchas otras”.

Cristina: “Como yo lo entiendo, es una relación, en la cual hay un hilo o tejido subyacente, algo que une, y este depende también de la naturaleza de la relación; pienso en un *vínculo* parental, amical, de aprendizaje, etc.; existen esas diferenciaciones”.

Augusto: “Creo que el *vínculo*, es esa llama que se necesita para entrar en un proceso, para crear. Si yo entro a trabajar con alguien que no conozco, necesito en el proceso, de todas maneras, crear un *vínculo* con esa persona. Mientras que la relación es un poco más superficial, más pasajera; y uno se relaciona positiva o negativamente también, por eso asumo que la relación es mucho más superficial, te relacionas con el cobrador al subir a una combi¹, eso es una relación también”.

Al comenzar a plantear esta investigación, surgió una disyuntiva sobre cómo referirse al objeto de estudio: “vínculo” o “relación” entre la directora y los intérpretes, se optó por *vínculo*, ya que finalmente, las relaciones existentes se encuentran enmarcadas dentro de este. Y, como se ha mencionado anteriormente, siendo reafirmado por los entrevistados, el *vínculo* es la unidad más compleja entre estos dos, se construye a lo largo del tiempo, así como también, es un nexo, algo une y conecta, algo más profundo; que es lo que nos interesa observar y analizar.

2.1.1. Comunicación

Este vínculo sería imposible sin la presencia de la comunicación en su forma verbal y no verbal; ya que, es uno de los factores fundamentales en toda relación o interacción (Bernal, 2010). En el caso de este proceso creativo, si bien es cierto, predomina la comunicación no verbal debido al trabajo corporal que implica, resulta importante que esté acompañada de la verbalización de ideas y emociones, ya que permite nombrar y reforzar las experiencias que surgen entre los participantes al trabajar juntos (Lynton, 2006).

No obstante, el cuerpo se comunica de una manera singular, ya que tiene su propio lenguaje, que el lenguaje mismo no conoce (Loupe, 2011); para lo cual utiliza como medio

¹ Medio de transporte público utilizado en Perú. Equivalente a una van o furgoneta, donde es común encontrar a una persona que cobra el pasaje.

el tacto que, por su misma esencia, “lleva a dos personas a improvisar juntas como en una conversación” (Paxton, citado en Suquet, 2006, p.395).

Por otro lado, Enrique Pichón plantea en la “Teoría del vínculo”, que la comunicación debe ser permanente, dialéctica y dinámica (como se cita en Bernal, 2010), mientras que Brozas (2017), manifiesta que el tacto cumple con estas características. Al trabajar desde el contacto –como es el caso de este proceso–, en primer lugar, este es permanente; en segundo lugar, es dialéctico, ya que a través de este “se ven y se leen los cuerpos, se escucha y desarrolla la propuesta de movimiento conjunto”; y, por último, existe una dinámica entre la cantidad de peso y la cualidad de movimiento que se aplica al entrar en contacto con otra persona (Brozas, 2017, p.1047).

Además, como se mencionó anteriormente, para la construcción de vínculos es fundamental la presencia y participación de una comunicación directa, dinámica y dialéctica entre los sujetos, lo que trae como consecuencia un proceso de aprendizaje, de acuerdo con el planteamiento de Pichón: “siempre que hay comunicación, se aprende algo del otro” (citado en Bernal, 2010).

2.1.2. Tacto

El Contacto Improvisación está presente, de manera transversal, a lo largo del proceso de creación de *La Superficie* y, por ende, de igual forma a lo largo de este trabajo. Este es, en su mayoría, el lenguaje de movimiento utilizado, así como la herramienta para la creación de material coreográfico.

Esta técnica, tiene al sentido del tacto como eje de su práctica, y por lo tanto, al órgano de la piel como soporte. Siendo este el más grande y sensible de nuestros órganos (Suquet, 2006), es también nuestro primer medio de comunicación (Montagu, citado en Pallasmaa, 2006); además, tiene la capacidad de percibir textura, peso, densidad y temperatura (Pallasmaa, 2006, p.58).

La piel es un medio perceptivo, que le da al cuerpo la capacidad de entrar en relación con todo lo que le rodea (Louppe, 2011, p.67), sean otros cuerpos, objetos o el espacio mismo; y, a su vez, esta nos mantiene en interacción con el resto de órganos dentro de nuestro propio cuerpo. De esta manera, es posible afirmar que el tacto expande nuestra percepción interna y externa, permitiéndonos experimentar y expresar distintas sensaciones, afecciones y emociones (Asenjo & Cottet, 2018).

Por esto mismo, es que Brozas (2017) plantea que, al entrar en diálogo cuerpo a cuerpo, la información viaja en ambos sentidos; debido a que, “no se puede tocar sin ser tocado” (Suquet, 2006), resaltando una de las características primordiales del tacto: la reciprocidad. La cual, además, contribuye a una comunicación sensible (Villegas, 2014) y permite generar un ambiente de confianza dentro del proceso creativo.

2.1.3. Confianza

Es pertinente revisar este concepto, ya que ha sido mencionado en las entrevistas como elemento importante dentro del proceso creativo; por lo tanto, su participación en la construcción del vínculo merece atención.

La confianza, al igual que la comunicación, resulta ser parte fundamental de toda relación o interacción humana (Zapata et al., 2010); sin embargo, esta no aparece de manera automática, sino que requiere de un trabajo consciente y permanente por parte de los involucrados que estimule su desarrollo (Conejeros et al., 2010); de la misma manera que el vínculo.

Sumado a esto, la confianza es descrita como un concepto dinámico; ya que, se construye, desarrolla y transforma en el tiempo (Conejeros et al., 2010). Así también, es considerada un concepto complejo (Zapata et al., 2010), debido a que, funciona de manera circular; es decir, que los sujetos involucrados en la relación, van a actuar –generalmente– a partir de lo que creen que el otro está pensando (Cornu, 1999). En palabras de Zapata et al.

(2010), cuando una persona o grupo decide confiar en otra, tiene un propósito particular y una expectativa que surge en la interacción con el otro.

Por ello, la confianza no pertenece a ninguno de los individuos, sino que esta se produce entre ellos en la interacción misma (Cornu, 1999); la cual implica la decisión de no controlar las acciones del otro (Conejeros et al., 2010), e inclusive, la capacidad de asumirlas con apertura, poniendo a ambas partes en una posición de vulnerabilidad (Kirkpatrick & Locke, citado en Zapata et al., 2010).

Por último, tomando en cuenta al vínculo como estructura (Cesio, citado en Vizcarra, 2018) y, a la comunicación y confianza como factores fundamentales en las relaciones (Bernal, 2010; Zapata et al., 2010); es posible decir que: la comunicación posibilita el desarrollo de la confianza entre individuos, y esta última, a su vez, contribuye con la construcción y fortalecimiento del vínculo, gracias a su característica dinámica.

2.2. Los roles dentro del proceso creativo

Al plantear dentro de esta investigación, el estudio de la construcción de vínculos, se ven implicados también los roles. Estos “hacen referencia a la función social que asume una persona o la que les es adjudicada por otros” (Bernal, 2010); sin embargo, Pichón propone una visión más amplia del concepto de *rol*, sosteniendo que este se constituye no sólo en relación a los otros, sino también en relación al entorno ambiental (citado en Bernal, 2010), en este caso enmarcado dentro del proceso creativo.

Desde la era posmoderna de la danza, como ya se ha mencionado anteriormente, surge un cambio sobre cómo se asumen los distintos roles dentro del proceso creativo, específicamente cuestionando el rol de quien dirige o está a cargo de la creación de la pieza de danza, y posicionando al rol interpretativo con mayor participación en la creación del material coreográfico.

Resulta necesario para esta investigación revisar de qué manera son concebidos términos como: coreógrafo, director, bailarín e intérprete, y cuáles son sus funciones dentro del proceso; ya que, siendo estos fundamentales en la dinámica grupal (Bernal, 2010), afectan la manera en la que se relacionan entre sí y, por ende, influyen en la manera en la que se construye el vínculo.

Asimismo, esta investigación requirió de una búsqueda de información más cercana al contexto nacional, para lo cual se conversó con Cristina Velarde y Pachi Valle-Riestra sobre sus puntos de vista en relación a estos términos, debido a que su definición continúa en discusión actualmente.

2.2.1. La dirección

En cuanto al lugar de la dirección, entendido como el rol que asume quien está a cargo de la pieza, resulta interesante revisar los términos “coreógrafo” y “director”, y hacer una distinción; a pesar de que Cristina Velarde se identifique con ambos.

El término “coreógrafo” se origina alrededor del siglo XV, haciendo referencia a quien “escribe el movimiento o la danza”, en ese entonces, era la figura del autor y maestro de danza (Giménez, s.f.). Luego, con el surgimiento de la danza moderna, empieza a referirse también, al creador de su propia técnica. No obstante, en la actualidad no necesariamente es así (P. Valle-Riestra, entrevista, 15 de julio de 2020), debido a la descentralización del modelo de autoría que se da en la época posmoderna (Foster, 2011).

Es así como, la figura del coreógrafo también se ha transformado a lo largo de la historia (Foster, 2011), y no debería continuar respondiendo únicamente a su concepción más clásica; sino que es necesario repensarla. A continuación, una definición a partir de las ideas de Louppe y Foster (2011): El coreógrafo contemporáneo compone, altera las cosas y los cuerpos para crear su material de movimiento, lo organiza, ensambla, pero sobre todo lo dinamiza (citado en Bardet, 2012).

Por otro lado, Humphrey (1960) describe al “coreógrafo” como una persona observadora y entusiasta por descubrir y conocer el cuerpo, no solo el suyo, sino también los cuerpos que encuentra en su entorno; además, maneja un lenguaje capaz de transmitir sus intenciones y propuestas a los bailarines o intérpretes.

En cuanto al término “director”, Valle-Riestra menciona que proviene de otras artes como el teatro o el cine, y no surge precisamente en el ámbito de la danza. Además, desde su perspectiva, “un director, es aquel ha tomado un texto, un guión o algo de otra persona y lo está poniendo en escena” (entrevista, 15 de julio de 2020).

Mientras que, para Velarde, la diferencia entre estos términos proviene de las tradiciones de cada contexto, y reafirma que la figura del “director” proviene del ámbito teatral, que tiene como función dar indicaciones y pautas sobre lo que se va a representar (2° entrevista, 18 de agosto de 2020).

Es probable que, en la contemporaneidad, resulte más adecuado utilizar el término “director”, ya que, quien está a cargo de la creación de determinada pieza, no siempre es coreógrafo o tiene una formación en danza; así como, quienes participan, no necesariamente son todos bailarines, sino artistas escénicos que pueden ser parte de una obra de danza (Giménez, s.f.). Además, en este contexto, la labor creativa es colaborativa y no depende exclusivamente de quien dirige generar el material de movimiento (P. Valle-Riestra, entrevista, 15 de julio de 2020).

Lo que sucede en el Perú, según Velarde, es que al *coreógrafo* se le asocia con un complemento dentro de la creación de la obra, ya que, el responsable de poner la pieza en escena es el *director*, como si este último tuviera mayor importancia o jerarquía. Sin embargo; ella expresa su perspectiva sobre esto: “Yo uso la palabra directora porque lo he escuchado así de mis maestras, pero en realidad creo que primero somos coreógrafas, en el sentido de que brindamos nuestras pautas” (2° entrevista, 18 de agosto de 2020).

Actualmente, el término “coreógrafo” ha perdido prestigio en nuestro medio, ya que, en la mayoría de los casos, el coreógrafo es el director, y es nombrado de esa manera (Villegas, 2014); es por ello que, se hará uso de ambos términos para referirse a Cristina Velarde, sin ninguna intención de subestimar el término coreógrafo.

Finalmente, sea que lo definamos como coreógrafo o director, este rol, exige una construcción de un lenguaje de movimiento propio del proceso creativo, así como, una composición en la que se organizan y armonizan los elementos que forman parte de la puesta en escena (Humphrey, 1960; Villegas, 2014).

2.2.2. La interpretación

Enmarcado en un contexto de danza, el lugar de la interpretación, está ocupado claramente por los bailarines, sin embargo, en esta investigación, los participantes no pueden definirse únicamente como bailarines, porque cuentan con formaciones distintas; es por ello que, llamo intérpretes a los artistas implicados en *La Superficie* (Villegas, 2014). La directora se refiere a ellos como *performers*, debido a que Augusto específicamente, tiene un entrenamiento en el circo, teatro y performance además de la danza, y se presenta a sí mismo como artista escénico.

En relación al intérprete, no existe tal cosa como “solamente ejecutar” los movimientos, sino que siempre existe un aporte creativo de su parte, ya que, sin su participación, dichos movimientos no existirían (P. Valle-Riestra, entrevista, 15 de julio de 2020). Además, resulta imposible disociar la afectividad y el movimiento (Louppe, 2011), debido a que el intérprete involucra su mundo interior para poder comunicar y expresar a través de su danza (Giménez, s.f.).

El bailarín tiene como soporte principal de su movimiento, a su cuerpo (Louppe, 2011), donde este no es más un vehículo que tiene como función transmitir el mensaje del coreógrafo; sino que, a través de las diferentes técnicas contemporáneas, entrena, conoce y

cultiva su potencial, descubriendo las posibilidades y combinaciones de movimiento que posee (Foster, 2011).

En esta investigación, todos los participantes son considerados creadores, por lo que resulta pertinente cerrar este segmento, con la definición de creador contemporáneo que plantea Mallarino:

El creador contemporáneo, más que otros creadores del lenguaje clásico o moderno, es un investigador, que no se diferencia ni asume un papel preponderante en el proceso creativo porque tiene la certeza de que hace parte de un grupo cuyos intereses y aspiraciones determinan un hacer artístico colectivo (2008, p.119).

3. METODOLOGÍA

La recopilación de información para este estudio se realizó por medio de entrevistas dirigidas a los integrantes de *La Superficie*, las cuales constan de dos etapas; y que, además, fueron acompañadas por una revisión bibliográfica pertinente para complementar esta investigación.

La primera, fue de corte exploratorio, planteada de tal manera que los entrevistados pudieran responder con mayor apertura y amplitud a las preguntas, dando a conocer sus experiencias y testimonios dentro del proceso creativo (Guber, 2001).

A partir de estas primeras entrevistas, se hizo posible reconocer y seleccionar fragmentos del registro audiovisual de *La Superficie*, que hayan sido relevantes y significativos para los participantes, ya que serían necesarios en la siguiente etapa.

La segunda etapa, mediante entrevistas semi estructuradas, buscó profundizar en información antes mencionada por los mismos entrevistados, utilizando como herramienta de apoyo: el visionado de video, para recurrir a la memoria de los participantes y poder obtener

mayores detalles sobre la construcción de determinadas partes de la pieza y profundizar en el vínculo generado entre directora e intérpretes.

Resulta importante para esta investigación contar con las entrevistas como fuente principal de información, ya que es en esta situación –la entrevista– “donde se encuentran distintas reflexividades, pero, también, donde se produce una nueva reflexividad” (Guber, 2001, p.76). La cual, al entrar en diálogo con las ideas extraídas del material bibliográfico, nutre las reflexiones finales en torno a la construcción del vínculo dentro de un proceso de creación en danza.



CAPÍTULO I. PROCESO DE CREACIÓN DE LA SUPERFICIE

Como se mencionó al inicio de este trabajo, existen diversas maneras de aproximarse a la creación, y esta última, a su vez, depende de distintos factores que podríamos clasificar como internos o externos a la pieza en proceso de creación. Por un lado, los factores internos son aquellos sobre los que la directora o coreógrafa puede decidir o determinar; como las personas que van a ser parte, la técnica o el lenguaje de movimiento con los que se van a trabajar, así como sus intereses en torno a la creación e investigación de movimiento, que finalmente dan origen a la temática. Mientras que, los factores externos, escapan del “control” de las personas involucradas y condicionan ciertas decisiones en relación al proyecto; tales como el lugar de presentación, la disponibilidad de las personas involucradas y de los espacios para ensayar, y el presupuesto o respaldo económico.

Desde la mirada de la creadora, existen dos niveles en los que avanza un proceso –que están relacionados con los factores internos y externos– cuando se trabaja de manera independiente; la cual es la modalidad en la que trabajan la mayoría de creadores en el Perú, dada la ausencia de compañías consolidadas y agrupaciones subvencionadas en el ámbito contemporáneo.

Es una manera en la que yo me siento segura para crear, por un lado, tengo la idea sobre la cual quiero indagar, pero, por otro lado, tengo que buscar el soporte material que me permita hacerlo, y esto generalmente, tiene que ver con una sala que me acepte presentar o un concurso que me permite conseguir los medios para poder hacerlo; es decir, necesito que se abra una ventana para que eso que está moviéndose pueda tener ese espacio para hacerse real (C. Velarde, 1° entrevista, 16 de junio de 2020).

De alguna manera, su libertad para crear y desarrollar la idea de una pieza, va de la mano con tener un soporte físico, tener en concreto los medios para llevar a cabo la

propuesta; de lo contrario, se estarían utilizando recursos o invirtiendo tiempo en algo que probablemente no llegue a concretarse. En este caso, la directora como gestora independiente buscó el apoyo de instituciones que pudieran sostener el proyecto artístico que tenía en mente; es así como el montaje fue producido por la Especialidad de Creación y Producción de la PUCP, y se presentó en el marco del XXX Festival Danza Nueva organizado por el ICPNA².

Por otro lado, resulta importante mencionar cómo percibe los procesos creativos Cristina Velarde, desde su lugar de directora:

Yo entiendo los procesos creativos como espacios en los cuales cada quien va a verter su experiencia o va a dar una interpretación a las cosas de acuerdo a su experiencia personal, porque eso es inevitable, en tanto que cada uno pueda buscar material, pero mi intención es que esas experiencias estén orientadas a responder las preguntas que estamos mirando (1° entrevista, 16 de junio de 2020).

Es así como un gran porcentaje del resultado de la pieza, está determinado por la elección de los involucrados (Sorignet, 2012), debido a que el producto final sería muy distinto si los intérpretes fueran otras personas. Cuando estos son convocados, Cristina espera que, en los espacios de exploración e improvisación, aparezcan sus intereses y experiencias personales de manera que aporten a la propuesta inicial.

Por ello, en este primer capítulo, se hace énfasis en conocer los detalles del proceso de creación que permitieron que el vínculo entre los participantes se constituyera de la manera en que lo hizo; considerando la particularidad de cada uno, la interacción entre ellos, las características de la pieza y el contexto en el cual se llevó a cabo.

² Centro cultural que cuenta con un auditorio (Lima, Perú).

1.1. Descripción de los participantes

A continuación, se describe a cada uno de los participantes desde la mirada de los otros, tomando en cuenta características relacionadas a la personalidad y al movimiento que hayan sido importantes para la dinámica de trabajo y desarrollo del vínculo.

1.1.1. La directora y coreógrafa: Cristina Velarde

Bailarina, directora, coreógrafa y docente de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP. Directora de la pieza, y al mismo tiempo, intérprete dentro de esta, por lo que se vincula con los demás intérpretes desde dos lugares distintos e incluso, puede llegar a ser un lugar conflictivo; sin embargo, es la manera en la que acostumbra trabajar.

El nexos con Luis y Joselyn, se remonta a la etapa universitaria de dichos intérpretes, fue su maestra en la Especialidad de Danza justo el año previo a comenzar con el montaje de *La Superficie*. Mientras que, el vínculo con Augusto, se viene construyendo hace muchos años, debido a los distintos proyectos que han compartido, resultando en una relación de cercanía y amistad en la actualidad.

Cristina destaca por su presencia en escena y versatilidad como bailarina. Los integrantes del elenco admiran la manera en la que entiende y se desplaza por el espacio, su movimiento expansivo y ondulante; el cual Augusto describe como “aire” por su ligereza y fluidez.

Es descrita por los intérpretes como una directora exigente, debido a la rigurosidad y especificidad de las premisas para el trabajo corporal e interpretativo, y a su costumbre de repetir el material de la pieza hasta el cansancio, ya que en ese lugar se tienen hallazgos interesantes e importantes desde el movimiento. De la misma manera, reconocen que es muy cuidadosa y atenta, y se preocupa por su bienestar y comodidad durante los ensayos.

Ha sido esencial para su práctica desde la dirección, identificar las preguntas que la movilizan para luego, encontrar las maneras que le permitan profundizar en sus intereses.

Desde sus primeros trabajos como directora, Cristina ha trabajado tomando en cuenta el aporte de los bailarines desde su corporalidad y estilo de movimiento, no busca establecer un “hábito corporal” en ellos (Sorignet, 2012), sino que compone a partir de la información que ellos ya traen incorporada. Como manifiesta en una entrevista:

Crear supone también tomar el universo de la persona que va a ser tu elemento, tu bailarín en escena (...) no me veo haciendo una coreografía con movimientos y que otros bailarines la copien con exactitud sin que yo conozca la personalidad de estos bailarines. En ese sentido, la urgencia que tienen estos bailarines por expresar debe estar ahí también (Romero & Valle-Riestra, 2020, p.81).

Por esta misma razón, la directora considera parte esencial del proceso, la selección de los intérpretes; ya que son quienes le dan forma a la pieza, y en palabras de Burrows (2010), Cristina sabe que ellos son su material más importante.

1.1.2. Los intérpretes

Anterior a este proceso, los tres intérpretes, aunque en diferentes momentos, habían entrenado con Cristina, habían participado de un espacio de aprendizaje en el que tuvieron la oportunidad de conocer y profundizar en su propuesta de movimiento que, a nivel mecánico, se desarrolla a partir de los principios del Axis Syllabus y del Contacto Improvisación. Esto les permite tener claridad en las indicaciones y facilita la comunicación cuando es necesario realizar algún ajuste en la ejecución del movimiento.

Es interesante notar que Cristina, al momento de describirlos y referirse a las características de cada uno, lo hace desde una comparación entre ellos mismos. El o la intérprete no tiene que ser de una manera determinada, no existe un molde o perfil en el cual deban encajar, sino que justamente su valor está en las particularidades que la directora ha

podido descubrir en cada uno, al tomarse la primera etapa del proceso para observar mejor su movimiento y así aprovechar al máximo sus capacidades.

Luis Vizcarra

Bailarín profesional, terminó la carrera de Danza de la PUCP, donde compartió sus 5 años de formación con Joselyn y tuvieron como maestra a Cristina en su último año. En ese periodo, su trabajo y aproximación al movimiento fue influenciado por ella e incluso, fue de mucha ayuda durante el proceso de creación de “Líneas”, investigación que realizó sobre la construcción de vínculos interpersonales.

Luis se caracteriza por su movimiento expansivo y ondulante, que brinda la sensación de volumen en el espacio. Desde la perspectiva de Augusto, su energía posee cierta ternura que contribuyó a la construcción escénica del rol de hijo y la manera en la que se relacionaba con él; mientras que Cristina, resalta la suavidad y curiosidad que tiene para aproximarse al trabajo desde el contacto.

Debido a su personalidad y cercanía con Joselyn, ella lo describe como soporte importante y compañía dentro del proceso de creación, ya que habían compartido mucho anteriormente y se encontraban experimentando una etapa parecida en sus vidas.

Joselyn Ortiz

Bailarina profesional formada en la Especialidad de Danza de la PUCP, compañera de Luis y alumna de Cristina en su último año de carrera universitaria. Al tenerla como maestra, descubre una aproximación que llama su atención y le genera interés por su trabajo: la relación entre lo emotivo y poético del movimiento sostenido por premisas físicas y mecánicas.

Joselyn, desde su rol de hija y hermana dentro de este proceso, se destaca por la liviandad y continuidad en sus movimientos. La particularidad envolvente y ondulante de su movimiento, sumada a su energía, le permite entrar en relación con otros cuerpos y adaptarse

rápidamente, logrando interconectar distintos momentos dentro de la pieza misma. Además, comentan que encontraban sencillo dialogar con ella sobre el trabajo creativo y lograr acuerdos que favorecieran la ejecución del material de movimiento.

Por último, en relación a su movimiento, Luis y Joselyn son descritos por la directora como dúctiles y amoldables, debido a que ambos han tenido entrenamiento en la Danza Contacto y están muy familiarizados con la regulación de su tono muscular. Lo cual se conecta con la manera en la que los describe Augusto, que los compara con el agua o el aire, debido a la ligereza y fluidez con la que se mueven.

Augusto Montero

“Soy artista escénico. Tengo 15 años oficialmente como productor escénico e intérprete, a lo largo de este tiempo me he formado con herramientas de teatro, danza, circo, performance, y también, en cada proyecto en el que he estado, he ido integrando todos esos saberes, tener un cuerpo en escena predispuesto a todas esas herramientas para la creación, para el proceso. Es por eso que no me defino como un bailarín, actor o cirquero, sino alguien que se para en escena con distintas herramientas” (1° entrevista, 26 de mayo de 2020).

Como se mencionó antes, Augusto también tuvo un periodo de formación junto a Cristina, en algunos de los talleres dictados por ella, posteriormente, comenzaron a compartir la escena, y ahora tienen muchos años trabajando juntos en distintos proyectos. Este es el primer proceso que comparte con Luis y Joselyn.

Es descrito como una persona acogedora, que destaca por su disposición y apertura para probar e investigar distintas propuestas, y busca que los demás se sientan cómodos al momento de trabajar. Debido a su formación técnica, el movimiento de Augusto contrasta con el de los otros intérpretes; la movilidad y la manera de comprender el contacto son distintas, y su movimiento no es ondulante, ya que se mueve mayormente a partir de la fuerza muscular, por lo que su tono muscular suele ser más elevado.

Asimismo, según comentan los demás integrantes del elenco, los recursos que él utiliza al momento de crear son la imagen y la sensación o intención que hay en una acción. Lo antes mencionado, junto a su personalidad arriesgada, aportó de manera importante al proceso de creación y le permitió dar vida al rol de padre que estaba asumiendo dentro de la pieza.

1.2. Especificaciones sobre la pieza

La propuesta de *La Superficie* surge de cuestionamientos muy personales de Cristina Velarde sobre la estructura familiar, que más allá de estar plasmados en una claridad mental, estaban encarnados en su propio cuerpo debido a que nacen de su experiencia; los cuales la llevaron a revisar los roles dentro de la familia y cómo se desenvuelven en relación, así como las expectativas alrededor de cada integrante.

Aún en una etapa inicial del proceso, la creadora tuvo la seguridad de que el trabajo desde el Contacto Improvisación estaría presente, debido a que la utilización del tacto ha tenido un aporte significativo a nivel de composición en sus experiencias anteriores, y sumado a esto, la acompañaron los textos de Paul Valéry y Didier Anzieu que hacen referencia a la superficie y a la piel; reforzando la necesidad de investigar estas preguntas e intentar responderlas desde la corporeidad.

Para empezar a construir la narrativa de la pieza, alrededor de situaciones cotidianas de la vida familiar, y los conflictos y las tensiones que se dan en ese contexto; se toma como referente un modelo o estereotipo de familia latinoamericana donde aparecen roles muy delimitados como el padre reservado e impositivo (Augusto), la madre abnegada (Cristina), el hijo ejemplar y exitoso (Luis), y la hija sumisa (Joselyn) (Cruz, 2020).

Yo sabía que tenían que haber estos roles de familia, no quería que hubiera personajes, porque sentía que justamente esta dualidad o conflicto siempre está presente, nada es tan sencillo como que uno es la autoridad y punto, sino que

también existe el recuerdo de niño pequeño o también querer ser querido, a pesar de tener que imponer la autoridad; había esa complejidad (C. Velarde, 1º entrevista, 16 de junio de 2020).

La directora no trabaja con la construcción de personajes, sino con roles, de tal manera que los intérpretes tengan la libertad de adoptar distintos roles familiares en determinados momentos de la pieza y se genere una improvisación a partir de estas representaciones, a pesar de haberse dado una distribución de roles durante la creación de la pieza coreográfica, los cuales serán denominados *roles escénicos*.

Es interesante notar que, desde la perspectiva de Augusto, más que asumir roles era asumir situaciones; en este caso, situaciones de la cotidianidad familiar que les permitieron, a los integrantes del elenco, adoptar una actitud y personalidad para desenvolverse y relacionarse en escena con los demás, aportando también a la construcción de la estructura de la pieza.

Esta última, a partir de las entrevistas y la revisión del registro audiovisual, es posible dividirla en 15 cuadros o momentos dentro de la línea narrativa. Es necesario revisarla de manera general, para luego poder identificar los que son más relevantes para la investigación, ya que se utilizarán para el desarrollo del segundo capítulo.

Tabla 1*Estructura de la pieza La Superficie*

CUADROS	INTÉRPRETES	DESCRIPCIÓN
Solo hijo	Luis	Luis explora la necesidad de aprobación y representa su batalla con las expectativas.
Mesa 1 (dos partes)	Todos (Augusto se integra en 2° parte)	Se toma una situación cotidiana como el momento de sentarse a la mesa a comer y las dinámicas familiares que se dan en este.
Mesa 2 (frontal)	Augusto, Joselyn y Luis	Momento de improvisación con la palabra a partir de frases comunes en el ambiente familiar, desligándose de los roles escénicos “asignados”.
Dúo padre e hijo	Augusto y Luis	Se muestra la autoridad del padre y la lucha por transmitir la importancia del trabajo y sustento familiar, que el hijo parece no entender o no querer asumir esa responsabilidad.
Trío “El anhelo”	Cristina, Joselyn y Luis	Momento más coreográfico debido a que cuenta con amplios desplazamientos por el espacio y busca representar el deseo de alcanzar lo inalcanzable, las expectativas.
Dúo padre e hija	Augusto y Joselyn	Se muestra el intento de la hija por conseguir la atención y el cariño del padre, mientras que este se mantiene distante.
Dúo madre e hija	Cristina y Joselyn	Breve momento como conexión del cuadro anterior, en el que la madre consuela a su hija.
Solo hija + imagen padres	Joselyn, Augusto y Cristina	Mientras Joselyn hace su solo, se construye una escena entre los padres que continúa desarrollándose hasta el momento su dúo.

Dúo hermanos + imagen padres	Todos	Una serie de encuentros y desencuentros entre Luis y Joselyn como los hermanos que se molestan mutuamente.
Dúo padres	Augusto y Cristina	Una vez que salen corriendo los hijos, los padres toman el espacio y representan su complicada relación.
Mesa 2 (frontal)	Todos	Se repite la dinámica y esta vez participan todos
Mesa 1 (1° parte)	Todos	Se repite el cuadro de la mesa inicial, pero tiene un cierre distinto, ya que la acción se va desvaneciendo en un a cámara lenta.
Solo papá	Augusto	Augusto empieza a esparcir harina con el molino y cada vez se vuelve más potente su acción
“El olvido”	Todos	Representación de la etapa de vejez de los padres y cómo los roles familiares se transforman con el tiempo.
Momento final	Todos	Los cuatro intérpretes se sostienen unos a otros, compartiendo y repartiendo el peso conjunto, realizando cambios paulatinos en los engranajes y lugares de apoyo de sus propios cuerpos hasta finalmente caer todos al suelo.

Esta organización le permitió a Cristina reordenar las partes que ya habían sido creadas, de ser necesario, hasta que fueran cobrando sentido en conjunto. La sucesión de momentos resulta particularmente importante en esta creación, debido a que el interés de la directora era ofrecer una continuidad al espectador, donde no existan cortes o cambios abruptos de una escena a otra. Por lo cual, propone que en todo momento esté sucediendo algo en el espacio y no quede vacío, de tal manera que se puedan percibir los cambios

progresivos y transiciones en los estados corporales y emocionales de los intérpretes; encontrando un ritmo temporal y logrando enlazar los cuadros de manera natural.

Finalmente, cabe mencionar que *La Superficie* fue presentada en cuatro oportunidades, cada vez en un escenario distinto. El estreno fue en el ICPNA y se hicieron 3 reposiciones de la pieza: Tambo actoral (PUCP), Cine Olaya, Plazuela de las Artes³. Cada una de estas significó un reto para los intérpretes; ya que debían adaptarse de manera rápida a las características de cada espacio, realizando ajustes en las trayectorias y manteniendo un estado de alerta para solucionar lo que surgiera en escena. Además, es en la repetición de la pieza que, se afinaban las intenciones de cada cuadro y se afianzaba más el vínculo generado entre los participantes, lo cual permitía que el producto continuara transformándose y madurando.

1.3. Dinámica de roles creativos

Durante el desarrollo de esta investigación, se hará mención de los roles con mucha frecuencia; sin embargo, es importante aclarar que existen roles de distintos tipos según el contexto en el que aparecen. Si bien es cierto, este apartado centrará su atención en revisar los roles dentro del proceso creativo en sí mismo, a los cuales denominaremos *roles creativos*; es necesario mencionar también los demás roles y, por ende, las relaciones respectivas que están englobados en este estudio, a pesar de no profundizar en ellos.

Recordando que el vínculo entre dos personas, está conformado por distintas “*capas relacionales*”⁴, es relevante señalar que existían entre los participantes relaciones previas al proceso creativo, que se habían dado, primeramente, en un contexto pedagógico. Por ejemplo, Luis fue alumno de Cristina antes de formar parte del elenco de *La Superficie*, lo cual generó que la naturaleza de su relación fuera pedagógica y, por lo tanto, existieran *roles*

³ Escenarios de diferentes espacios culturales ubicados en Lima, Perú.

⁴ Término mencionado por Joselyn.

*pedagógicos*⁵. Pero, cuando la directora lo convocó para que trabaje como intérprete, se transformó en una relación creativa o profesional.

De la misma manera sucedió en el caso de Joselyn y Augusto, con una ligera diferencia en este último, ya que se formó una relación amical también. Cabe resaltar que, entre cada uno de los participantes, se pueden identificar relaciones a nivel interpersonal, las cuales están implícitas y son las que menos nos interesa revisar en el desarrollo de este trabajo; sin embargo, continúan siendo detalles relevantes al analizar la construcción de estos vínculos.

Por otro lado, en el apartado anterior, se comentó que dentro de este proceso no se han trabajado personajes, sino que, para mayor claridad en la narrativa de la pieza, se “asignaron” roles entre los intérpretes, los cuales podían variar y no se establecieron de manera arbitraria; su construcción estuvo directamente relacionada a la creación de la pieza: el desenvolvimiento de los intérpretes y los momentos que se generaron dentro de ella.

Los roles, porque Cristina no trabaja a través de personajes sino a través de roles, pues eran muy cambiantes, había momentos en los que yo era el niño, había momentos en los que era el bebé, y otros en los que era el padre. El mismo Augusto también mutaba mucho y Joselyn también. Cristina era la más estable en su rol porque estaba en una dualidad de dirección e interpretación, pues se llevó la carga más grande también (L. Vizcarra, 1º entrevista, 23 de mayo de 2020).

En este fragmento, Luis hace referencia a dos tipos distintos de roles: primero, comenta sobre los roles ligados a la temática de la pieza y propuesta coreográfica, que serán nombrados como *roles escénicos* y luego, comparte sobre el doble rol que cumple Cristina, aperturando la conversación sobre los *roles creativos*.

⁵ Serán observados más adelante.

Al ser el interés de este proceso investigativo, estudiar y profundizar de qué manera se da la interacción entre directora e intérpretes, se propone nombrar la inicialmente relación creativa, como *vínculo*, debido a que implica una estructura más compleja que es atravesada y construida por el encuentro de las otras relaciones involucradas. Además, a modo de contextualización, resulta interesante revisar las dinámicas de estos *roles creativos* en la danza y cómo se han manejado a través del tiempo.

A lo largo de la historia de la danza, se han dado distintas dinámicas de relación entre el coreógrafo y el bailarín, cada una conteniendo sus propios cuestionamientos y conflictos sobre la propiedad y colaboración dentro del proceso creativo (Burrows, 2010). No obstante, desde la época de los posmodernos, gracias a la influencia filosófica del CI, se ha intentado desafiar y disminuir estructuras jerárquicas (Brozas, 2013); y aunque no se puede afirmar que esos conflictos han desaparecido del todo, en los últimos años se han generado nuevas dinámicas de trabajo.

Con una nueva modalidad de trabajo, en base a la colaboración entre artistas para la labor creativa, se da también, el surgimiento de propuestas de subvención o auspicio de distintas instituciones y organizaciones (Foster, 2011); sin embargo, en la realidad peruana, existe la necesidad de buscar y generar oportunidades de manera independiente, encontrando únicamente respaldo económico temporal para concretar un proyecto artístico determinado (P. Valle-Riestra, entrevista, 15 de julio de 2020).

Dentro de estos procesos creativos que se dan de manera independiente, puede ser complicado establecer una jerarquía, ya que los roles se superponen y una persona puede asumir más de un rol; como consecuencia de las limitaciones presupuestales. Si bien es cierto, este proceso en específico no está exento de la realidad mencionada, se puede observar claridad en la jerarquía de *roles creativos*; la cual no debería ser asumida como negativa, ya

que su presencia denota un orden de trabajo y una distribución de funciones dentro de un contexto específico.

Cristina como directora, guía los ensayos, trae propuestas al lugar de trabajo y toma las decisiones importantes, mientras que los intérpretes se alinean, desde sus propias subjetividades, a lo que ella está proponiendo. Al establecer las ideas a desarrollar y enmarcar el trabajo de movimiento, les da libertad para crear porque cree que el proceso se nutre de todas estas experiencias. Como Tapia (2018), ella considera que existe una riqueza en utilizar lo que cada cuerpo contiene y entrega, y la manera en la que se relaciona con otros cuerpos; contrario a una convicción anterior que consistía en desligar al intérprete de su corporeidad para lograr un mejor resultado interpretativo.

Sí, de hecho están ellos, totalmente. (Josy que es tan dúctil y envolvente en su movimiento, y también) creo que cómo yo veo y entiendo la danza es como, si tienes un bailarín que tiene unas cualidades hermosas, por qué le vas a imponer algo. Si el bailarín quiere explorar, cambiar esta manera de entender el movimiento, bien, pero como director yo no sé si a mí me serviría decirle no seas tan (envolvente), que sí podría hacerlo si tuviera una relación de mucha más confianza con ella o [como parte de otro contexto], en términos de una cocreación (C. Velarde, 1º entrevista, 16 de junio de 2020).

De esta manera, tal como plantean Sorignet (2012) y Burrows (2010), la directora considera que los participantes del proceso imprimen sus personalidades y construyen la pieza, ya que al trabajar desde exploraciones e improvisaciones, existe una participación creativa de los intérpretes, asumiendo una actitud propositiva y activa frente a su trabajo (Tapia, 2018); lo cual, a su vez, aporta al desarrollo estético y coreográfico de la pieza, donde tanto los intérpretes como la directora son creadores (Villegas, 2014).

Sobre la particularidad de este proceso, donde Cristina participa como directora e intérprete a la vez, resulta interesante prestar atención a los comentarios que tienen los mismos participantes que han trabajado con ella; incluyendo a una persona externa al proceso, que ha podido experimentar ambos *roles creativos* dentro de sus propias creaciones y comprende también la motivación de la directora por desenvolverse en ellos.

Respecto a este tema, Valle-Riestra comenta: “Cristina necesita moverse, ella toma el espacio, y siento que, si tiene una oportunidad para bailar, pues lo va a hacer”. Además, considera que “la necesidad de bailar es la que te hace crear”, o al menos eso experimentó y observó ella en su contexto (entrevista, 15 de julio de 2020). Asimismo, comparte que asumir doble rol dentro de los procesos creativos, tiene aspectos a favor y en contra.

Es un plus porque vivir una creación desde adentro (...) te da como una doble experiencia, te hace sentir casi lo que se puede estar sintiendo desde afuera, pero, por otro lado, a veces siento que uno se muerde la cola. Porque cuando uno se pone a hacer lo que le gusta o lo quiere hacer, se engancha mucho con el acto de bailar; se puede perder la consciencia de que eso va a ser visto por otros, uno se ensimisma y pierde perspectiva. Sin embargo, tienes a favor que vas sintiendo la pieza y sus necesidades desde adentro. Las dos experiencias son riquísimas (P. Valle- Riestra, entrevista, 15 de julio de 2020).

A manera de reforzar esta idea, aparece el testimonio de Augusto donde expresa que le gusta ser intérprete, pero necesita crear y estar dentro de sus creaciones; entonces, de alguna manera entiende la posición de Cristina, como se observa en la siguiente cita:

Lo que Cristina debe experimentar, es algo que también experimento yo, de tú mismo darle vida en escena a lo que has pensado, personalmente para mí es increíble. Porque no solo lo piensas, lo piensas y se va quedando en el corazón, es tu proyecto y encima tú vas a darle vida a eso, es poderoso. Lo que te estoy

diciendo es muy emocional, pero no encuentro otra forma (1° entrevista, 26 de mayo de 2020).

Según Valle-Riestra, los bailarines o artistas motivados por las ganas de movernos, empezamos a generar nuestras propias creaciones; pero, esta motivación surge también de la necesidad de reflexionar e indagar algunas ideas o preguntas desde el movimiento, las cuales se relacionan con asuntos o experiencias personales que nos afectan de alguna manera. Es por ello que puede ser un proceso complicado plasmar estas ideas al momento de crear, y al mismo tiempo, experimentarlo es algo muy especial; tal como lo describe Augusto.

Continuando con este tema, y bajo la finalidad de revisar con mayor detalle lo que sucedió dentro del proceso, se presentan fragmentos sobre cómo percibieron y experimentaron los intérpretes el doble rol que tuvo Cristina Velarde.

Augusto: “Yo no conozco otra persona que crea tanto en la danza como ella (...) su espíritu, su ser es danza; entonces ella no concibe no bailar. Es su esencia (...) Ella necesita bailar, pero también necesita crear. Así como necesita estar en el escenario danzando, ella también es una creadora. Entonces, ella hace lo que, como ser humano y profesional necesita; así termina haciendo las dos cosas. Y yo dentro de los procesos en los que he estado, siento y estoy convencido de que lo hace y lo aborda muy bien, tanto en proceso como en resultado”.

Luis: “Es súper exigente con nosotros, y con ella misma, y evidentemente querer ser exigente con uno mismo en dos roles distintos puede ser devastador, es sumamente fuerte. Pero eso hizo que la admirara más también, porque creo que ha tenido esa experiencia antes, en varias de las obras en las que ella ha estado, también las ha dirigido, entonces creo que ella misma entiende ese conflicto y debe disfrutarlo, debe encontrar algo rico también ahí. Pero por momentos era difícil sentir esa ausencia-presencia en escena, en dirección; nos grabábamos mucho, teníamos que hacerlo porque ella necesitaba verlo y verse”.

Joselyn: “[En etapas avanzadas del proceso], observaba que era complejo tener esta perspectiva desde fuera, porque estaba dentro y no podía ver ciertas cosas, se le escapaban, o como estaba justamente en estos dos roles, a veces tenía que equilibrar entre lo que ella estaba sintiendo como intérprete dentro del cuadro, lo que se estaba desarrollando, con lo que ella buscaba como directora”.

En resumen, a lo largo de su trayectoria en la danza, Cristina ha aprendido –y continúa aprendiendo– a manejar su desenvolvimiento en dos roles; encontrando herramientas como la grabación de ensayos que le han permitido disfrutar esta manera de trabajar y no afectar el desarrollo de la pieza. Esta situación que puede ser percibida como compleja o conflictiva, sobre todo en etapas avanzadas del proceso de creación, es un lugar familiar para la artista que, además, resulta valioso para su práctica creativa; ya que desde ese lugar se genera el tipo material que le interesa construir.

Más adelante en el desarrollo de este trabajo, se profundizará en la respuesta y desenvolvimiento de los intérpretes en torno a esta dinámica; así como, se observará, de manera más concreta, cómo se ha dado la interacción entre los participantes y los elementos que han sido necesarios para sostener este vínculo.

1.4. Espacios de exploración e improvisación

Se ha identificado que, dentro de este proceso de creación, el uso de estos espacios ha sido una herramienta básica y esencial por varios motivos: primero, para establecer y fortalecer el vínculo entre los participantes que no habían trabajado juntos antes, segundo, para permitirle a la directora observar y conocer mejor a sus intérpretes, y finalmente, para obtener material de movimiento.

Es posible verlos como espacios de reconocimiento, sobre todo en la primera etapa del proceso, donde se empieza a construir este vínculo tan necesario e importante. Cristina manifiesta que, en varios de sus procesos, “ha habido este momento de exploración a través

del tacto y peso para que los performers se conozcan” (2° entrevista, 18 de agosto de 2020); lo cual, además, evidencia el trabajo desde el contacto, que se profundizará más adelante.

Estos espacios, son también, los que hacen posible la relación entre la técnica y lo que trae cada artista desde su subjetividad y experiencia (Villegas, 2014), de esta manera, la directora tiene tiempo de conocer y observar a sus intérpretes, identificar sus características y cualidades en su movimiento, y así aprovechar lo que cada uno pueda aportar para la composición de la pieza.

De alguna manera, en el trabajo creativo de Cristina, la improvisación y la composición en sus piezas resultan indisociables (Sorignet, 2012). El movimiento generado y contenido en una improvisación, se va componiendo conforme va sucediendo (Giménez, s.f.), se encamina a algo (Lynton, 2006) y ella permite que se vaya construyendo el material, lo redirecciona si es necesario y selecciona lo que aporta a la propuesta.

Los procesos creativos que utilizan la improvisación como punto de partida para generar material coreográfico, como es el caso de *La Superficie* requieren de la creación de un clima de confianza, donde se fomente el diálogo y se mantengan los canales de comunicación abiertos (Lynton, 2006); sobre lo cual, se ahondará también en el segundo capítulo.

CAPÍTULO II. CONSTRUCCIÓN Y DESARROLLO DEL VÍNCULO

En este capítulo, la atención estará enfocada en los sujetos entrando en relación y los elementos que hacen posible los vínculos contenidos en el proceso creativo. Para ello, es necesario considerar la información expuesta en los apartados “Especificaciones sobre la pieza” y “Dinámica de roles creativos”, ya que se utilizarán los cuadros más relevantes de la pieza como recurso para ejemplificar y fundamentar los hallazgos de esta investigación, y además, se profundizará en la manera de trabajar de Cristina manifestándose las múltiples relaciones que atraviesan este proceso artístico.

De la misma manera en que existen “*capas relacionales*” dentro del vínculo, esta pieza elaborada a partir del Contacto Improvisación, “supone la creación de relaciones a múltiples niveles” (Tampini & Farina, 2010, p.8) –como también lo comentan los entrevistados–, porque se ven implicados aspectos muy físicos o mecánicos relacionados al cuerpo en movimiento, así como, aspectos relacionados a la subjetividad e intencionalidad detrás de este movimiento. Asimismo, en este entramado relacional, es importante considerar que, como seres humanos integrales, no es posible entrar en relación únicamente desde una dimensión, sino que toda la información contenida en un individuo se interrelaciona dentro de uno, para luego dialogar y compartir con el otro; sobre todo si está de por medio el contacto.

Es así como a partir de las subjetividades de los artistas, claramente direccionadas por las preguntas que detonaron la investigación y la temática planteada en un principio, la directora va tomando decisiones en base a las propuestas de todo el grupo y se van componiendo los momentos de la pieza, siendo añadidas capas de complejidad como: material de movimiento, diseño o recorrido espacial, línea narrativa general, elementos escénicos, poética del movimiento, sensaciones o emociones del artista, etc.

La complejidad que acompaña a esta investigación, determinada por la naturaleza de la pieza y la existencia de relaciones previas entre los involucrados, demanda una adaptación

por parte de los participantes, que expone al vínculo como una estructura dinámica que se transforma y construye sobre dos ejes fundamentales: la comunicación y la confianza; los cuales, fueron generados *entre* la directora y los intérpretes a partir del trabajo corporal en este proceso de danza.

La primera, permite la interacción entre dos personas, donde la manera en la que se transmiten y comparten las ideas es sumamente importante, sea verbal o corporalmente. Y, la segunda, posibilita que las relaciones entre director e intérpretes se afiancen para brindar la libertad de proponer y saber que los demás están dispuestos, para probar e investigar ciertas ideas. A partir de estos dos ejes, se desarrollarán y estudiarán los otros elementos contenidos en el *vínculo creativo*, que fueron evidenciados a partir de las entrevistas.

2.1. Trabajo desde el cuerpo

A través de lo manifestado en las entrevistas, podemos identificar tres dinámicas distintas que resultan interesantes de observar y analizar en relación al *vínculo creativo*: los momentos grupales, los duetos y, por último, los solos, en el caso de Luis y Joselyn. Los intérpretes comentan que las dinámicas grupales con Cristina presente, resultaban más sencillas de lograr porque les brindaba claridad sobre lo que se buscaba desde la acción misma y podía ser más específica con las indicaciones en cuanto a la capa física y poética de la pieza. Mientras que los dúos, sobre todo entre el padre y los hijos, son descritos como momentos complicados de trabajar, a causa de las diferencias en el movimiento de cada intérprete, por lo que se requirió un esfuerzo mayor de los participantes para trabajar la comprensión del otro y desarrollar la comunicación desde el cuerpo; además, son estos donde se podrá observar la construcción de la confianza con mayor profundidad.

Antes de continuar, es necesario describir algunas características de la manera de trabajar de Cristina que, hasta el momento, no se han mencionado; ya que es información importante para observar la construcción del vínculo entre participantes y su dinámica en el

ambiente de trabajo, la cual es determinada inicialmente por la directora, y son los intérpretes quienes responden a ella. Justamente, es a partir de las voces de estos, que se buscará profundizar en este tema.

Se hace referencia al trabajo desde el cuerpo, porque si bien, es evidente que esta pieza de danza se construye gracias al trabajo corporal, la intención es detenerse a observar la metodología creativa de la directora, cuyo objetivo es tomar el cuerpo como punto de partida para la creación de material. Es decir, que las ideas que se buscan transmitir sean generadas a partir de lo que el cuerpo puede expresar, sentir o manifestar; de tal manera que estas no son solo representadas, sino encarnadas, resultando aún más tangibles para los intérpretes, así como para el espectador.

Para Joselyn, esto tiene un valor especial, ya que fue gracias al trabajo de Cristina que descubre “la relación entre lo emotivo o lo poético y la escena” (1° entrevista, 1 de junio de 2020). Anteriormente, no había logrado experimentar cómo podía sostenerse el aspecto emocional o metafórico del movimiento desde un lugar físico y, sobre todo, sin necesidad de que ese sea el foco de investigación.

Es así que, Cristina crea la narrativa y compone la pieza desde el trabajo corporal, a través de dinámicas de exploración e improvisación, donde se dispone a probar y jugar mucho con la propuesta inicial que lleva frente a sus intérpretes; aprovechando la facilidad que tiene para probar distintas ideas en un breve lapso de tiempo, y luego realizar una selección de material, reconociendo lo que le funciona para continuar creando a partir de ello.

Asimismo, Luis utiliza una analogía interesante para explicar, desde su perspectiva, cómo le gusta trabajar a Cristina. Comenta que ella busca explorar de la A - Z, una vez que se ha probado estos extremos, busca encontrar las letras en medio (B, C, ..., Y). Esto quiere decir que, en un primer acercamiento al material de movimiento o a las premisas propuestas, a la directora no le interesa centrar su atención en esa gama de intenciones, emociones o

sensaciones que están en medio, sino apuntar a descubrir los extremos para después, a partir de ello, realizar el trabajo de regular la intensidad o intención adecuada al interpretar, y así lograr transmitir lo que se busca.

Para Cristina, “los extremos son los grandes detonadores”, comenta Luis. Esta es una de las herramientas que Cristina ha descubierto en su práctica y que determina la exigencia y rigurosidad que conlleva su trabajo. A través de dinámicas o premisas específicas, impulsa a sus intérpretes a alcanzar su máximo potencial interpretativo con el material propuesto, y esto le permite conocer los límites que tiene y puede alcanzar cada intérprete, tal como sucedió en la construcción del dúo entre Luis y Augusto, donde existieron complicaciones para desarrollar los roles escénicos de padre e hijo, y lograr lo que Cristina solicitaba a nivel interpretativo.

Otra de las características del trabajo de Cristina, pero que, en este caso, fue determinada y requerida también por la pieza misma, es la repetición incansable del material. Sucede que al utilizar las improvisaciones como recurso para generar material de movimiento, cuando se quiere reproducir un movimiento, la forma puede mantenerse, pero suele perderse lo que en realidad motivó y le dio sentido a ese movimiento, entonces resulta en un movimiento vacío.

Una cosa que siempre pasa, es que uno improvisa y es súper legítimo todo lo que pasa y después cuando lo marcas, se vació, no contiene nada esa forma.

Entonces eso es siempre difícil, pero eso es lo que ha hecho que hayamos tenido que pasar una cantidad enorme de veces los cuadros porque de pronto, se salía el asunto, el movimiento no estaba encarnando, lo que le había hecho surgir o nacer [no estaba] (C. Velarde, 1º entrevista, 16 de junio de 2020).

Eso que te salió en una improvisación y que fue genial, cómo lo puedes mantener en el siguiente ensayo, en la siguiente función, eso es terriblemente

complejo. Porque el movimiento lo tienes, la mecánica la tienes (...); pero la sensación con la que nació eso y por la que decidimos quedarnos con ese material, si no lo tienes en la próxima pasada, es terrible (A. Montero, 1º entrevista, 26 de mayo de 2020).

Lo que manifiestan Cristina y Augusto hace referencia a lo que sucedía, tanto en el proceso de creación como al momento de recordar el material para las distintas reposiciones, lo cual evidencia la complejidad y exigencia de la labor interpretativa en *La Superficie*, debido a la sutileza y rigurosidad que implica el trabajo desde el contacto, sumadas a las distintas capas contenidas en la pieza. Y más bien, es a través de la repetición, que los participantes logran aclarar y recuperar la intención o sensación que se generó en el momento de la improvisación, permitiendo que estos encuentren familiaridad y comodidad en el material, y esto eventualmente, permite que las relaciones escénicas continúen madurando en el tiempo.

Así como el contacto otorga un nivel de complejidad a la pieza, también les brinda a los intérpretes un soporte, desde el cual, esta necesidad de mantener las sensaciones vivas y genuinas en el movimiento, no es tarea de una sola persona. Al estar en contacto, existe una conexión entre los intérpretes que genera una reacción en cadena, ya que el movimiento que se va a realizar es en realidad, una respuesta al movimiento que realizó otra persona un poco antes; entonces sostener la intención dentro de un cuadro, no depende de uno solo, sino que es un trabajo conjunto.

Para que esto sea posible, es necesaria una preparación del cuerpo para entrar en un estado de alerta y disposición ante lo que pueda suceder en las dinámicas de contacto, como lo dice la directora: “Las mejores pasadas son aquellas en las cuales el performer se ha dado el tiempo de revisar por dónde y en qué estados corporales va a transitar, en qué estados emocionales va a entrar” (1º entrevista, 16 de junio de 2020). La construcción de este estado,

se da a partir del ejercicio y entrenamiento de la escucha que brinda el Contacto Improvisación, la cual amplifica la conciencia de las sensaciones físicas y “permite permanecer sensible a los cambios a través de las distintas interacciones” (Cruz, 2020, p.31). Esto, a su vez, brinda claridad a la transmisión de las intenciones contenidas en el movimiento y permite que los momentos de la pieza sucedan con fluidez.

En este proceso, al darse la creación en gran parte desde el Contacto Improvisación, la verticalidad en las relaciones creativas se disemina y prevalece una dinámica horizontal, donde se trabaja desde un lugar colaborativo y propositivo entre todos los participantes. Sin embargo; el rol de guía y acompañamiento por parte de Cristina, es requerido sobre todo en momentos de crisis o conflicto dentro de la labor creativa a lo largo del proceso. El conflicto se presenta en las tensiones relacionales a nivel creativo y escénico, debido a la implicancia de investigar a partir de experiencias personales y construir una pieza con las características de *La Superficie* donde Cristina asume doble rol creativo y se busca representar las dinámicas familiares.

Sobre esto último, parece oportuno mencionar una idea que Louppe, recoge de Kandinsky en “Poética de la danza contemporánea”: “una obra no es más que [una] organización de las tensiones” (2011, p.192). Esta pieza de danza es evidencia de ello; Cristina lleva estas tensiones al trabajo corporal, ya que entiende la presencia del conflicto, no como algo que haya que solucionar, sino como algo que se aprende a manejar y puede aportar intencionalmente a la pieza.

Para mayor comprensión de lo recientemente mencionado, acerca de las tensiones y la creación de la narrativa llevada al cuerpo, se presenta a continuación, un extracto sobre el dúo de los padres (Cristina y Augusto), y cómo, desde la perspectiva de Luis, este dúo evidencia el interés y objetivo creativo de la directora:

Ellos tienen una carrera y experiencia mucho mayor, llevan trabajando juntos mucho más tiempo, así que su conocimiento del otro es increíble y es un dueto realmente lindo, pero no en el sentido más superfluo, sino lindo por todas estas capas que posee, por todas estas tensiones. Para mí, es como el reflejo de lo que Cristina quería lograr, (...) porque la lógica o la narrativa es física, tú los ves cayéndose, arrastrándose, cargándose, soportándose, pero al mismo tiempo, aparecen los roles, esta tensión familiar, esta presencia de los padres como hogar, como soporte pero que a veces no se aguantan. Todas esas ideas aparecen (...), tenía muchas capas de profundidad, muchas cosas atravesando todo el tiempo (1° entrevista, 23 de mayo de 2020).

Además, Luis hace mención de cómo la trayectoria que han compartido Cristina y Augusto, tiene un papel importante en el desarrollo del material de movimiento y cómo el *vínculo creativo* entre ellos, aporta a la construcción de la relación escénica. Entonces, es posible decir que, el trabajo desde el cuerpo, permite construir los distintos vínculos entre los participantes y, estos a su vez, dan forma y determinan los roles escénicos, contribuyendo al desarrollo del proceso y de la pieza.

Finalmente, cabe resaltar que, los ejes que serán desarrollados a continuación se interrelacionan constantemente para hacer posible la *construcción del vínculo desde el cuerpo*; por ello, es probable que cuando el foco esté en la participación de la comunicación, también se pueda identificar la confianza, y así viceversa.

2.1.1. Contacto: canal de comunicación

El uso del tacto en este proceso, ha sido crucial para entablar relaciones y desarrollar el trabajo creativo; ya que, le ha permitido a Cristina –como facilitadora de este último– invitar, proponer, observar y escuchar a sus intérpretes, por medio de la piel (Foster, 2011; Mamana, 2019). Además, su participación desde un doble rol creativo, aportó y resultó un

factor favorable, debido a que, le brindó la posibilidad de una interacción más directa y cercana con sus intérpretes. Ellos manifiestan que les ayudaba a comprender mejor las dinámicas propuestas, y también, a reconocer y afinar qué tipo de contacto era requerido en cada relación escénica de la pieza; aprovechando así, la capacidad que posee el contacto de comunicar más que la palabra (Mamana, 2019).

Precisamente, las relaciones escénicas fueron determinadas en gran parte por los primeros encuentros desde el contacto, los cuales han permitido habilitar los canales que harán posible el vínculo que será estudiado. La directora propició el espacio para que los intérpretes pudieran conocerse entre ellos a partir del trabajo corporal, proponiendo distintos ejercicios desde los principios del Contacto Improvisación, y permitiéndoles entrenar esa sensibilidad tan importante en este tipo de trabajo.

Una metodología o propuesta recurrente en mi trabajo, es que, a los performers de todos modos, por lo menos las dos primeras semanas hacemos un trabajo de reconocimiento a través del tacto y un poco de riesgo, es decir, las caídas, el sostener el peso del otro, porque eso me permite entender también cómo es que la otra persona dispone de su peso para el trabajo en dúos o grupal (C. Velarde, 2° entrevista, 18 de agosto de 2020).

A partir de la cita anterior, es posible extraer tres ideas importantes acerca del trabajo de contacto que es necesario desarrollar. Ese espacio de reconocimiento inicial, ha sido un gran diagnóstico de manera física –como comenta Luis–, muy necesario para empezar a estrechar la distancia entre los intérpretes, la cual es natural que exista en un principio, cuando no conoces a la otra persona. Es posible observar esto claramente, en el caso de Joselyn y Luis frente a una relación con Augusto, donde encontraron mayor dificultad para conectar y llegar a conocerse, debido a que no habían trabajado anteriormente con él.

Joselyn comenta: “la primera parte nos tomamos bastante tiempo en conocernos desde el cuerpo justamente, que era lo más importante y lo que le interesaba a Cristina para empezar a desarrollar el material, porque si no iba a ser muy complejo” (1° entrevista, 1 de junio de 2020).

Me acuerdo que el primer ejercicio del primer ensayo que tuvimos, fue en dúos, donde teníamos que manipular la cabeza de la otra persona. Éramos cuatro y eventualmente cada dúo iba a tener otro dúo y así. Ahí se definió todo, fue el primer momento, la primera radiografía de cómo nos relacionábamos, fue el inicio del vínculo (...) Ahí me di cuenta de cómo era Augusto, cómo agarraba mi cabeza, cómo la llevaba, tuve una primera impresión (...) no tuvimos que decir nada, solo tuvimos que tocarnos y probar (L. Vizcarra, 1° entrevista, 23 de mayo de 2020).

Esos primeros ensayos, fueron determinantes e importantes para todos los implicados en este proceso creativo, les permitió integrarse y empezar a sentirse cómodos al compartir entre ellos. El tacto brinda una sensación de cercanía y familiaridad, así como, establece un canal de comunicación distinto, permitiendo construir relaciones más sinceras y sensibles (Pallasmaa, 2006; Villegas, 2014). Es así como, a continuación, los mismos intérpretes afirman que fue a través del contacto que se fueron conociendo, haciendo posible el desarrollo de la confianza y, por ende, la construcción del vínculo creativo.

Antes de empezar a meternos en ese vínculo, nos pusimos a conocernos un poquito, a probar nuestros pesos, nuestras texturas, a reconocernos. Entonces lo que me pasó a mí, dentro de ese reconocimiento, esa entrega de peso mutuo, ese acercamiento, y como nos puede pasar a cualquiera, empiezan a entrar sensaciones (...) Ese reconocimiento me ayudó un montón, para entrar al ejercicio luego, porque ya me generó imágenes, imágenes de movimiento con

él, como cogerle la cabeza con ambas manos y trasladarlo por todo el espacio, girarlo y luego abrazarlo para llevarlo al suelo (...) Fue así como se fue generando ese vínculo, en el trabajo (A. Montero, 1° entrevista, 26 de mayo de 2020).

Y así es como fuimos empezando a desarrollar la confianza, primero medir, tantear, aparte de solo probar la fisicalidad, sino también, cómo están tus apoyos, cómo usas tu fuerza, cómo me relaciono con cada uno de ellos que son diferentes cuerpos, llegan al movimiento de distintas maneras también (J. Ortiz, 1° entrevista, 1 de junio de 2020).

Figura 1

El contacto como experiencia que comunica y moviliza



Nota: Intérpretes en contrapeso, Luis y Joselyn. Fuente: <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/no-te-pierdas-la-superficie/>

A partir del comentario de Augusto, es posible destacar que el contacto es una experiencia movilizadora (Cruz, 2020), en las dinámicas de contacto, inevitablemente se movilizan pensamientos, emociones y sensaciones. Sumado a esto, ambos fragmentos muestran cómo se da la aproximación al trabajo creativo permitiendo resaltar dos características del tacto: la reciprocidad y la simultaneidad. A través de la piel, se tiene la capacidad de compartir e intercambiar información con quienes se trabaja, independientemente de quien toque o sea tocado (Brozas, 2017; Suquet, 2006) y, al mismo tiempo, es posible abrir el cuerpo al mundo y conectar con uno mismo, estableciendo una constante comunicación interna y externa, de manera simultánea (Louppe, 2011).

En el caso de Luis y Joselyn trabajando con Augusto, fue necesario explotar la capacidad comunicativa del contacto para lograr lo solicitado, ya que cuando se comunicaban verbalmente sobre las dinámicas de contacto en sí, no lograban ponerse de acuerdo de manera efectiva. Por ello, fue importante que se tomaran el tiempo de encontrar la manera de entenderse y comprender lo que el otro necesitaba para el trabajo del contacto, permitirse conectar y escuchar; como comenta Joselyn en el fragmento siguiente:

Fue complejo llegar a un acuerdo entre los dos, desde el cuerpo, sin hablar. Porque hablando podíamos ponernos de acuerdo, nos preguntábamos el uno al otro que necesitábamos. Él, por ejemplo, era muy técnico, me preguntaba como necesitaba que me cargara; mientras que yo le hablaba desde el recorrido que necesitábamos para llegar, era desde otro lugar (1° entrevista, 1 de junio de 2020).

Si bien es cierto, en esta sección del trabajo, se enfatiza en la importancia del canal de comunicación no verbal dentro de este proceso, no se busca restar relevancia al acompañamiento y posibilidad de verbalizar la experiencia en movimiento (Lynton, 2006); sino que, también resulta necesario compartir interpretaciones individuales y

cuestionamientos en torno a la pieza porque, de esta manera, se nutre el trabajo creativo y el desarrollo de la pieza.

En estos espacios de diálogo, que estuvieron bastante presentes durante el proceso, ha sido importante que cada participante manifieste cómo se ha sentido y pueda verbalizar estados corporales-emocionales en torno a la narrativa de la pieza, y también, cómo perciben el desarrollo y las relaciones contenidas en la pieza.

Asimismo, esta iniciativa de aperturar el diálogo y generar un espacio seguro para compartir desde sus subjetividades, les ha permitido a los intérpretes, volcar sus preguntas y pensamientos con libertad. Mientras que, ha hecho posible que la directora pueda conocer y comprender también, los procesos personales de cada intérprete en relación a la pieza, aclarando las distintas interpretaciones alrededor del mismo material; con el fin de continuar construyendo de manera colectiva. Es así como se fue desarrollando la confianza entre los participantes, a partir del conocimiento y entendimiento de la manera de moverse y experiencia del otro desde el cuerpo, pero al mismo tiempo, compartiendo verbalmente en base a lo experimentado.

2.1.2. Construcción de la confianza

Si bien es cierto, cada uno de los involucrados en el proceso creativo tiene un papel importante en la construcción de la confianza, Cristina tiene la responsabilidad como directora, en un primer momento, de generar un ambiente de trabajo basado en relaciones de confianza y diálogo (Artavia, 2005). Como ella misma menciona, la confianza es determinante para el desarrollo del proceso creativo y el desenvolvimiento de los intérpretes dentro de este; ya que, ¿cómo vas a pensar en dar un abrazo compenetrado con una persona con la que no tienes confianza? Este tipo de peticiones en las dinámicas de contacto, se pueden hacer cuando ya se ha generado una base para ello (1° entrevista, 16 de junio de 2020).

De la misma manera, Augusto comenta que conforme entraban en confianza, era posible proponer cosas más íntimas, que, de lo contrario, se hubiera sentido limitado al momento de hacer propuestas a los demás participantes (1° entrevista, 26 de mayo de 2020). Es por ello que resulta esencial propiciar un ambiente de trabajo seguro y clima apto para el intercambio, compartir ideas y resolver conflictos que puedan surgir en el proceso. Asimismo, la confianza favorece al compromiso y respeto mutuo entre los participantes (Conejeros, et al., 2010), y para su construcción, se requiere tiempo, esfuerzo y colaboración de todas las partes involucradas.

Desde un principio, la directora sabía que trabajaría a partir del Contacto Improvisación, por lo que necesitaba facilitar a sus intérpretes el medio para establecer una conexión entre ellos y poder disponerse para el trabajo desde el contacto. La iniciativa de la directora por mostrar apertura, receptividad y flexibilidad desde su rol, reside en la decisión de confiar en sus intérpretes, infundiéndoles confianza a los demás involucrados en el proceso y transmitiendo seguridad; de tal manera que, estos se animan a aperturarse y ser vulnerables ante lo que pueda emerger del movimiento sensible en las distintas interacciones propuestas dentro del proceso (Tampini & Farina, 2010). Esto ha resultado favorable para el crecimiento de las relaciones en sus distintos niveles (creativo, escénico e interpersonal) de manera simultánea, alimentando así a los vínculos dentro de este proceso.

Resulta importante mencionar que hay relaciones que desde un principio están definidas, como es el caso de la relación creativa, los participantes entran al proceso sabiendo cuál es el rol que van a cumplir; mientras que otras, se van construyendo y aclarando en el mismo proceso, como la relación escénica directamente conectada a la temática de la pieza.

En torno a la confianza, es posible clasificar los vínculos contenidos en este proceso, según la existencia o no de relaciones previas a este mismo. Entre los que ya contaban con relaciones previas, se encuentra el vínculo de Cristina con cada uno de los intérpretes y el de

Luis-Joselyn y, por otro lado, los que se construyeron a raíz de la creación de la pieza, como es el caso de Augusto-Luis y Augusto-Joselyn. Asimismo, es importante prestarles atención a estas relaciones, pues constituyen los vínculos y van a determinar la manera en la que interactúan los participantes.

En cuanto a los vínculos con relaciones preexistentes, se hará referencia primeramente al vínculo entre Cristina y Augusto, contrastándolo con el vínculo que existe entre ella y Joselyn o Luis, respectivamente; para luego, profundizar en el vínculo entre estos dos últimos intérpretes.

Figura 2

Dúo de Cristina y Augusto (padres)



Nota: Intérpretes en contrapeso, Cristina y Augusto. Fuente: Totó Consiglieri, 2018.⁶

Es observable en el dúo de Cristina y Augusto, el conocimiento que tienen del otro y la compenetración que existe entre ambos en el movimiento, es definitivamente el resultado del tiempo que tienen trabajando juntos y también, del esfuerzo y compromiso que tienen

⁶ Imagen extraída de <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/producciones/la-superficie-montaje-escenico/>.

como artistas con la investigación que llevan a cabo. Además, la manera en la que describen al otro evidencia la fortaleza del vínculo y la cercanía que se puede construir entre artistas al compartir procesos creativos; Augusto conoce y admira la práctica y trayectoria en la danza, y Cristina está familiarizada con el movimiento y manera de trabajar de Augusto.

En contraste, antes de *La Superficie*, Luis y Joselyn habían experimentado el trabajo con Cristina, únicamente desde un contexto pedagógico. Entonces, a pesar de que, la relación docente-estudiante puede ser semejante a la relación directora-intérprete respecto a la confianza en el primer rol, dado que comparten características que son necesarias al generar un ambiente adecuado para el desarrollo del vínculo y también, se puede recurrir a herramientas “pedagógicas” para lograr comunicar ideas y propuestas a los intérpretes; el tránsito de un contexto al otro puede ser intimidante. Según Luis, desde el rol de docente, se mantiene una relación más vertical, que implica cierta distancia y respeto; en cambio, en una relación creativa, como ya se ha observado en este proceso, existe cierta horizontalidad brindada por el trabajo desde el contacto (1° entrevista, 23 de mayo de 2020).

Para Luis, como intérprete, fue importante la confianza que Cristina depositó en él y el valor que le dio a sus ideas, esto le permitió encontrar afinidad a nivel creativo con ella, empezar a creer en sus propias propuestas y ejercitar la adhesión para comprender ideas que ya había compartido con él cuando era su maestra. Por otro lado, Joselyn, se cuestionaba cómo entrar en relación con Cristina desde el contacto, debido a que continuaba viéndola como su maestra y le costó adaptarse al trabajo colaborativo; fue gracias a que trabajaron un dúo juntas que se afianzó la confianza, apoyada en la comunicación verbal que, en este caso, resultó más efectiva, a diferencia del trabajo con Augusto.

Al final, ambos intérpretes comprendieron la adaptación por la que debía pasar el vínculo que habían generado con Cristina, ya que la manera en la que se relacionan, está determinada por el contexto y ya no iban a relacionarse más en un ámbito pedagógico, sino

en uno creativo, donde los objetivos, las necesidades y solicitudes son distintas (1° entrevista, 1 de junio de 2020).

Por otro lado, respecto al vínculo entre Joselyn y Luis, la confianza que ya tenían, les permitió acompañarse en el proceso y encontrar soporte en el otro, ambos sabían que podían contar con el apoyo del otro para afrontar y resolver los retos y las exigencias del mundo profesional en el cual se estaban introduciendo. A continuación, comentan cómo era su relación desde el trabajo.

Había mucha más confianza en probar material, arriesgar, comunicarle algo si es que no entendía o no me gustaba. No era como con otras personas, cuando recién las conoces, como que se tiene más cuidado al comunicar algo (...) podíamos trabajar solos, sin la mirada de Cristina, y ya cuando venía Cristina, nos corregía ciertas cosas o nos pedía otras, pero los dos teníamos la confianza de conversar sobre las distintas capas, ya sea técnicas, de intención o recorrido espacial (J. Ortiz, 1° entrevista, 1 de junio de 2020).

Entrar en relación con Joselyn fue muy sencillo, porque habíamos venido trabajando años juntos, nos conocíamos y eso también, nos creó una zona de confort que creo que fue buena por momentos, pero a veces no era tan productivo para lo que Cristina quería, entonces nos desafió a los dos cuando trabajábamos juntos (L. Vizcarra, 1° entrevista, 23 de mayo de 2020).

Joselyn y Luis, que tenían una relación de confianza establecida, identificaron que la comodidad y facilidad que tenían para trabajar juntos, les fue de beneficio, en algunos momentos, y perjudicial, en cuanto a lograr lo que la directora requería. Dado que el contexto –que juega un papel importante en toda interacción– en el que se encontraban, era distinto al anterior, fue importante para los intérpretes reconocerlo, con el fin de adaptarse ante la

necesidad de transformación de la relación y permitir que el vínculo continúe desarrollándose.

Como se ha ido mencionando, la relación de confianza entre cada intérprete y la directora ya estaba establecida; sin embargo, el trabajo estuvo en construir relaciones de confianza entre los intérpretes, sobre todo Luis-Augusto y Joselyn-Augusto. Ya se ha revisado cómo era la dinámica entre Luis y Joselyn en los espacios de creación que compartían, por lo que a continuación, se hace referencia a los vínculos restantes.

Joselyn reconoce cierta dificultad al trabajar con Luis y Augusto, en ausencia de Cristina y comenta: “Sobre todo cuando no estaba presente Cristina, y solo estábamos Augusto, Luis y yo en escena, que son algunas partes, era más complejo encontrar un diálogo entre los tres” (1° entrevista, 1 de junio de 2020). Esto puede deberse a que todos los intérpretes habían establecido anteriormente un vínculo con la directora; es decir, se habían relacionado en diferentes contextos, por lo cual, ella resultaba ser el elemento armonizador que facilitaba la interacción y el trabajo entre todos.

Además, si bien es cierto, Luis y Joselyn tenían experiencia trabajando juntos, era la primera vez que trabajaban con Augusto, que maneja un estilo de movimiento muy distinto al de ellos dos. Frente a este panorama, Cristina cumplió su función como directora, dándoles claridad en las indicaciones y propiciando el ambiente de confianza necesario para llevar a cabo el trabajo, desde las dinámicas de contacto y los espacios de diálogo.

Los tres intérpretes manifestaron, respecto al vínculo generado entre ellos, que la confianza se construyó en el trabajo desde el cuerpo y la comunicación se dio a partir de las interacciones en contacto; al momento de trabajar en dúos, podían ponerse de acuerdo desde la palabra, pero necesitaban llevarlo a la acción para que se efectivice, probando hasta encontrar lo que buscaban. Es así que, esta confianza adquirida entre los participantes, hace

posible una comunicación más fluida, sin necesidad de verbalizar algunos mensajes, sino que hay un conocimiento y entendimiento a nivel corporal.

Posterior al proceso, al momento de realizar las entrevistas, los participantes manifestaron que esto se había logrado con Cristina, ya que, pasado el proceso creativo de *La Superficie*, pudieron comprobar esto al participar en otro proyecto con la directora. A comparación de los otros participantes, Luis y Joselyn sentía que se comunicaban bajo un mismo código con la directora, quien también manifestó percibir esta facilidad para compartir sus propuestas con ellos dos, y más bien, se vio en la necesidad de buscar otras maneras de transmitir y comunicar sus ideas a los demás involucrados.

Finalmente, es posible que estas relaciones preexistentes al proceso hayan favorecido al trabajo corporal y al desarrollo de la confianza; sin embargo, la mayoría de los vínculos, se han construido desde el trabajo mismo del cuerpo, y algunos, como los expuestos ahora último, se generaron de manera exclusiva en el espacio de trabajo dentro del proceso. Esto permite sostener que, independientemente de una cercanía a nivel interpersonal, al ser parte de un proceso creativo, se construye un vínculo especial entre los involucrados; como expone Augusto a continuación.

Vínculo. Es una palabra a la que yo le encontré sentido, realmente sentido, cuando me involucré en el mundo escénico, aunque en realidad, en el arte en general, (...) algo que me sedujo de este mundo artístico fue esta mística de solidaridad, de convivencia, de darlo todo en su momento por uno mismo, por tu compañero, por los demás, por el grupo. Para mí todo esto, no era más que el vínculo, ese que todos habían formado, con compañeros de trabajo, ese vínculo que formas en un proceso, es para toda la vida (1° entrevista, 26 de mayo de 2020).

A partir de la observación de este proceso creativo, junto al desarrollo previo de la comunicación y la confianza como ejes importantes para la construcción del vínculo, se han podido desglosar otros componentes necesarios para establecer esta interacción y llevar a cabo el proceso creativo, tales como: el compromiso con el proceso y sus participantes, las capacidades de adhesión y afectación, la experiencia emocional del intérprete y la empatía entre roles.

Por un lado, la comunicación y la confianza es lo que surge entre dos o más individuos, no le pertenece a ninguno; sino que es la dinámica que se da entre ellos y que hacen posible la construcción del vínculo. Por otro lado, se encuentran los demás componentes del vínculo, que sí pueden ser poseídos por los participantes, ya que son valores o características que pueden desarrollar y están relacionados a la subjetividad de cada uno; los cuales que se desarrollarán en los siguientes apartados.

2.2. Libertad creativa y responsabilidad del intérprete

La labor creativa dentro de este proceso, involucra y compromete a los cuatro participantes; la directora considera valioso que una pieza no sea desarrollada únicamente a partir de sus ideas, sino que, la puesta en escena sea el resultado del diálogo entre sus ideas y las de su equipo. Es así como, Cristina propicia un ambiente de participación y colaboración activa por parte de los intérpretes, donde les invita a ser parte importante y espera que aporten de manera significativa con sus propias experiencias y subjetividades.

Esta apertura suya por recibir y tomar en cuenta distintas propuestas, e incluso que puedan aparecer intereses personales enmarcados en la investigación de la pieza, también evidencia la confianza que deposita en sus intérpretes desde un principio. A continuación, se muestran algunos fragmentos de las entrevistas para reforzar las ideas expuestas.

Mi solo, por ejemplo, me lo dejó muy libre, empezó diciéndome trabaja algo que tú quieras en relación al tema (...) Yo que ya venía pensando y creyendo

mucho en la relación con el público, mi momento es el único que incluye una relación con el público, yo todavía tengo un poco de conflictos con eso porque lo siento como un acto aislado, que yo intervenga al público y eso no vuelva a suceder, pero también era algo en lo que yo insistía (L. Vizcarra, 1º entrevista, 23 de mayo de 2020).

Y también fue una propuesta mía, no participar mucho de estos grupales super danzados, porque sentía que yo tenía otro tipo de peso, o que mi peso, mi presencia en relación a todo lo que se estaba proponiendo, no podía ser tan aire como ellos, sino más bien guardar una densidad y peso diferente. Cristina leyó eso y me dejó ser, de alguna manera, también pasó eso (A. Montero, 1º entrevista, 26 de mayo de 2020).

La directora les da, a los intérpretes, libertad creativa y cierta independencia para tomar algunas decisiones, porque considera que el trabajo se nutre de la variedad de ideas y propuestas. Sin embargo, tal como se expone en el siguiente fragmento, en relación a la creación del solo de Luis, es Cristina quien filtra y decide qué es lo que puede aportar a la pieza.

Tenía un sentido para Luis, lo cual es muy importante, porque él estaba partiendo de una búsqueda, que creo que eso es lo vital, como intérprete tienes que partir de tu temática y pregunta sobre el tema, y luego, el coreógrafo conversa y negocia con esa idea, en función a lo que le parece que debe haber en el montaje relacionado con el tema (C. Velarde, 2º entrevista, 18 de agosto de 2020).

Asimismo, esta libertad creativa, trae consigo una demanda y responsabilidad mayor para los intérpretes, por lo que, ellos mismos identificaron la actitud que debían tomar frente al proceso. Para la directora, esta actitud frente al trabajo se puede resumir en el término

“adhesión”⁷, ya que hace referencia a lo que ella cree que es importante que suceda frente a un proceso creativo en danza. Los intérpretes se comprometen y ponen a disposición, no de la coreógrafa, sino de la investigación o creación en cuestión; ya que, en el trabajo colaborativo, se generan muchas ideas y propuestas que no necesariamente se alinean a los intereses creativos de cada participante, no obstante, se valoran y abrazan para hacer posible la composición de la pieza.

Esta capacidad de adhesión, es determinante para la directora al momento de seleccionar a los intérpretes que serán parte del proceso; como se manifiesta a continuación: “Algo que para mí es muy importante, es saber que hay unas ganas de ir hacia la pregunta, ir sin tanto cuestionamiento, sino entregarse a la pregunta para ver que va a salir desde ahí y eso sí, es algo que Augusto como intérprete tiene muy consciente” (1° entrevista, 16 de junio de 2020). Esto permitió que, incluso en las etapas iniciales de este proceso, Cristina pudiera compartir y empezar a trabajar en base a una primera idea con Augusto, y así, ir desarrollando lo que sería *La Superficie*.

De igual manera, una vez avanzado el proceso de creación, cuando ya existe mayor claridad en la estructura y narrativa de la pieza, el intérprete tiene la responsabilidad de generar una manera de conectar un cuadro con otro, dándole sentido a lo que está sucediendo en escena y aclarando internamente el tránsito entre estados corporales-emocionales; de acuerdo a la premisa de la directora de que no existan cortes entre cada cuadro. Para ejemplificar esto último, es interesante observar los casos de Augusto y Joselyn que muestran maneras distintas de conectar momentos, según su participación en la pieza.

⁷ Mencionado por la historiadora de la danza, Laurence Louppe (2011).

Figura 3

Libertad y responsabilidad en la labor interpretativa



Nota: Captura del solo de Augusto. Fuente: Totó Consiglieri, 2018.⁸

Porque en este proyecto yo tenía un mapa, un mapa de sensaciones, además soy el único que nunca sale de escena, está por ahí haciendo algo. Tenía todo un tránsito, entrar en un dúo, para pasar a otro con la energía que me había dado, y luego entrar a un grupal (A. Montero, 1° entrevista, 26 de mayo de 2020).

Yo era el personaje transversal porque siempre aparecía y salía, siempre estaba uniendo las escenas. Ahí la calidad de movimiento en la que encuentro mi traslado que es bastante en el piso y deslizado, justamente tiene que ver con eso, con cómo se sentía esta hija en la familia, que siempre estaba, pero en un modo más al ras (J. Ortiz, 2° entrevista, 27 de agosto de 2020).

En el caso de Augusto, no sale de escena en ningún momento de la pieza, por lo que, él mismo asume la responsabilidad de encontrar continuidad y fluidez en el tránsito entre los

⁸ Imagen extraída de <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/producciones/la-superficie-montaje-escenico/>.

distintos momentos de la pieza. Por otro lado, respecto a Joselyn, se observa que la relación escénica que le dio claridad a su participación, se ve reflejada en las características de su movimiento. Ambos intérpretes manifiestan ser sostenidos y atravesados por la información intercambiada en los dúos y grupales de los que forman parte, nutriéndose de las interacciones que tienen en escena para mantener la pieza viva.

Cada intérprete encuentra y construye su propio hilo conductor, si bien existe uno que enmarca y sostiene la pieza de manera grupal; todo lo que los participantes proponen de manera individual enriquece la pieza y las capas relacionales que existen dentro de esta, la hacen más compleja y personal, ya que contiene muchas subjetividades y perspectivas sobre una temática. Es por ello que, la claridad en los tránsitos antes mencionados, permite transmitir la línea narrativa al espectador.

Resulta relevante para la creación de la pieza, la construcción de estas interpretaciones individuales entre los participantes (Villegas, 2014), sea que las verbalicen o no; ya que evidencia la disposición y apertura para indagar y compartir sus experiencias personales desde el trabajo corporal (C. Velarde, 1° entrevista, 16 de junio de 2020). Lo cual, también requiere, ser consciente de la responsabilidad que conlleva afectar a otro y dejarse afectar por otro, desde el movimiento; asumiendo un compromiso con la pieza y con quienes se comparte el proceso.

En esta construcción colaborativa, así como se requiere una capacidad de adhesión para probar y buscar comprender lo que se está solicitando desde la dirección (1° entrevista, 16 de junio de 2020), es necesario también, el ejercicio de la autonomía por parte de los intérpretes. Aparecen entre los intérpretes necesidades o actitudes distintas frente a las exigencias de la labor creativa; si bien es cierto, Cristina acompaña y está dispuesta a realizar ajustes a las propuestas según como se desarrolle el proceso, también reta a los intérpretes a salir de su “zona de confort”.

Por un lado, se encuentra Augusto, un artista escénico experimentado y con trayectoria en el trabajo de Cristina también, él se cuestionaba cómo estar en escena y posicionarse como herramienta para que la directora pueda moldearlo en el rol escénico que estaba cumpliendo dentro de la pieza.

Por otro lado, se encuentran Luis y Joselyn experimentando su primer proceso creativo a nivel profesional que, si bien es cierto, resultó de mucho aprendizaje para ambos, en su momento, requirió un mayor esfuerzo de su parte para investigar las propuestas y lograr lo que la directora y el proceso mismo demandaban. Para ello, fue necesario reconocer las herramientas y los recursos con los que contaban para realizar lo que se solicitaba, encontrando sus propias maneras; tal como manifiesta Joselyn a continuación:

Siempre había una premisa física desde donde agarrarse, entonces eso, al menos a mí, en todo el proceso me ayudó un montón para tener un soporte. Me está pidiendo esto, pero no cuento con esto o lo otro, podía pensar en cuál era la premisa física para decidir desde dónde entrar al material, eso fue importante (1° entrevista, 1 de junio de 2020).

En este caso, Joselyn identificó que podía encontrar soporte y apoyo en lo físico cuando necesitaba anclarse a algo para generar lo requerido. Ella manifiesta también, que le agrada colocarse en esa posición; ya que se dispone a practicar maneras de alcanzar lo que la directora solicita. Y más bien, no le agradaba tanto cuando Cristina no le decía, de manera directa, qué hacer y le daba lugar a que encuentre material que funcione según su criterio; ya que, cuando esto sucedía, Joselyn sentía que el rol de dirección se disipaba (1° entrevista, 1 de junio de 2020).

Cristina acostumbra trabajar de esta manera, valora el aporte y confía en el criterio de los intérpretes para continuar probando ideas e ir encontrando material que pueda funcionar

en la pieza; así como también, puede tomar decisiones en función a esta, que les exige a los participantes encontrar cómo lograr lo que se está proponiendo, como comenta Luis:

Yo sentía mucha presión, y de hecho cuando Cristina decidió que mi solo vaya antes, yo estaba tratando de pensar cómo va a encajar esto con lo otro (...) Ahí nuevamente refuerzo la idea de que el intérprete es un creador también, si yo no hubiera construido esa lógica, podría haberse visto bien, pero yo no sentiría que funciona y probablemente Cristina tampoco (1° entrevista, 23 de mayo de 2020).

La directora les había solicitado a Luis y Joselyn que construyeran un solo cada uno; Luis manifiesta en el fragmento anterior que, estaban modificando la estructura de la pieza para introducir su solo, ante lo cual, tuvo la necesidad de generar su propia línea narrativa y así poder conectar con el momento siguiente. El intérprete hace referencia a esta transición como uno de los retos que impone Cristina al momento de crear, y que él, como intérprete con actitud propositiva y creativa, encuentra la manera de trabajar con eso (1° entrevista, 23 de mayo de 2020).

En relación a la construcción del solo de Joselyn, la intérprete comenta que le resultó una labor complicada y considera que fue la falta experiencia en procesos creativos de esta magnitud, lo que no le permitió componer un material que surgiera enteramente desde su subjetividad.

Hasta ahora yo siento que es una de las cosas más complejas desde el lugar del intérprete, encontrar este término en el que puedas dar al director lo que te está pidiendo, es decir, comunicarse bajo un mismo código. Eso implica estar mucho tiempo en escena y estar en el rol de dirección también, no siempre en el de intérprete, para ver justamente cómo es organizar ideas, espacios, y

construir algo, darle lógica a algo, que para mí es lo que se hace desde ese rol (J. Ortiz, 1º entrevista, 1 de junio de 2020).

A modo de cierre, es importante mencionar que, resulta vital para un proceso de creación, la presencia de esta “adhesión”, entendida como la actitud que debe asumirse para facilitar su realización. Debido a que, es lo que ha hecho posible que los involucrados se compenentren a lo largo del proceso y que, de esta manera, el material y el vínculo entre ellos madure.

En ese sentido, las distintas reposiciones han permitido que se manifieste su responsabilidad como artistas e intérpretes, al tener que adecuarse al espacio y realizar distintos ajustes de una presentación a otra; pues, muchas veces cuando las circunstancias no son favorables, demanda mucho más de ellos, en relación al compromiso con la pieza y el proceso.

Para Joselyn, la reposición del Cine Olaya, fue una de las mejores presentaciones, porque todos los involucrados tenían el material interiorizado y habían podido terminar de procesar algunas ideas, logrando transmitir con mayor claridad, las sensaciones encarnadas en el movimiento. En esa oportunidad, sintió libertad dentro del material pautado y, al igual que Luis, percibió que este terminó de cobrar sentido; permitiéndoles “comprender por dónde era el viaje, las rutas y la poética de la pieza” desde un lugar físico (2º entrevista, 18 de agosto de 2020).

2.3. Empatía entre roles

El proceso de composición de esta pieza, se ha construido en un contexto en el que todos los involucrados contaban con una noción de lo que significa estar en el rol del otro; es así, como se ha identificado que la empatía forma parte importante de la construcción del vínculo entre directora e intérpretes. Conocer y comprender el lugar de la otra persona desde la experiencia y reconocer las características, y sobre todo, las dificultades que trae consigo “la

dirección” y “la interpretación” a pesar de no estar asumiendo ese rol en el presente, resulta favorable para la relación y, por lo tanto, para el proceso creativo mismo.

Esto es posible gracias a la característica bidireccional de la empatía, ya que existe un soporte mutuo entre la directora y sus intérpretes; la cual, junto a las capacidades de adhesión y afectación antes mencionadas, producen una interacción más amable y respetuosa, propiciando un ambiente colaborativo y agradable para el trabajo que, a su vez, permite aligerar la tensión e incertidumbre que puede existir como parte de un proceso de creación.

La dirección es entendida por los participantes como una práctica intuitiva, que va tomando sentido conforme uno se ve expuesto a la tarea de dirigir; “se aprende haciendo”, ya que no hay una sola manera de hacerlo. Anteriormente, la dirección no era algo que se enseñaba de manera sistematizada, sino que era aprendida de manera empírica porque se adquiría la información al observar a sus maestros y adaptarla a su propia práctica y experiencia. Si bien, ahora existe una formación académica que busca brindar principios sobre esta práctica, permanece la necesidad de hacer el ejercicio de dirigir para encontrar un camino propio y autónomo en el rol de director (C. Velarde, 1º entrevista, 16 de junio de 2020).

Frente a esta situación, tomando en cuenta el doble rol de Cristina, los intérpretes asumieron una actitud paciente y tolerante, así como se mostraron dispuestos y receptivos, pues comprenden que la prueba es necesaria; debido a que, es en la práctica y acción cuando se van aclarando las ideas que a Cristina le interesa incluir como parte del producto final.

Había situaciones que eran difíciles realmente y creo que eso generó mucha empatía en mí. Si bien, siento que tengo mucha “tolerancia” como intérprete al desarrollar el trabajo, ahora mi tolerancia aumentó, (...) porque sentía que tenía que ser mucho más empático (L. Vizcarra, 1º entrevista, 23 de mayo de 2020).

Los intérpretes están familiarizados con el rol de la dirección gracias a la cercanía que han tenido a otros procesos creativos; lo cual les permite reconocer que no es fácil dirigir un grupo humano, ya que muchas veces uno puede ser confrontado en el proceso por preguntas o conflictos que en un primer momento no sabe cómo resolver. Por ello, desde la perspectiva de Luis, ha sido importante que Cristina muestre transparencia y honestidad al compartir sus ideas, porque desde la claridad que ella manejaba, podía dirigirlos; y en cuanto a las propuestas que aún no estaban definidas, podía explorarlas en el trabajo con sus intérpretes a través del cuerpo.

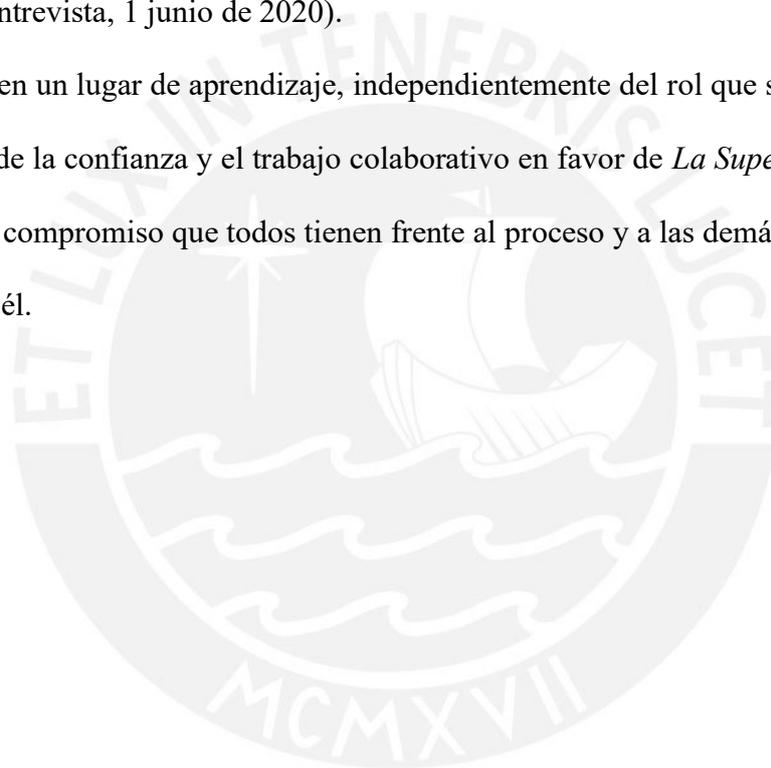
Por otro lado, Cristina comprende el lugar del intérprete y está atenta a sus necesidades durante los ensayos, debido a que conoce la realidad de cada uno fuera del proceso creativo y es consciente de la exigencia que puede conllevar el trabajo corporal. Esto fue importante, sobre todo en el caso de Luis y Joselyn, porque ambos habían terminado recientemente su etapa universitaria y, este proceso, significaba su introducción a las demandas del mundo profesional. Esta información, sumada a la etapa de reconocimiento entre los participantes de la pieza, le permitieron conocer sus límites a nivel interpretativo, así como, identificar las áreas que podrían ser potenciadas para impulsarlos a “salir de su zona de confort”, resultando en un aporte para el desarrollo de la pieza y el crecimiento artístico de cada uno (J. Ortiz, 1° entrevista, 1 de junio de 2020).

Asimismo, es posible observar un acompañamiento y soporte por parte de la directora, frente a la complejidad del trabajo de contacto que manifiestan los intérpretes. “Era difícil encontrar ese punto medio. Y te soy sincero, no sé cómo, de alguna manera llegamos a encontrarlo, pero tuvimos ahí a Cristina, todo el tiempo”; comenta Augusto acerca de la solicitud de Cristina para regular la intensidad o intención del tacto en los dúos con Luis y Joselyn (1° entrevista, 26 de mayo de 2020). De esta manera, se demuestra un interés sincero

y genuino por parte de la directora hacia sus intérpretes, quienes finalmente, hacen posible plasmar en movimiento lo que en un principio eran únicamente ideas.

A modo de cierre, como plantea Luis y refuerza Joselyn, “existe un aprendizaje en la experiencia de dirigir y ser dirigido” (1° entrevista, 23 de mayo de 2020); tener la oportunidad de desempeñar ambos roles dentro de distintos procesos creativos, brinda las herramientas necesarias al intérprete para comprender y lograr lo que se solicita, y al director, le permite realizar el ejercicio de aclarar sus propuestas y disponerse al trabajo con sus intérpretes (1° entrevista, 1 junio de 2020).

Situarse en un lugar de aprendizaje, independientemente del rol que se asuma, habilita la construcción de la confianza y el trabajo colaborativo en favor de *La Superficie*, respondiendo al compromiso que todos tienen frente al proceso y a las demás personas involucradas en él.



CONCLUSIONES

Los vínculos acompañan a los seres humanos durante toda su vida, son estructuras que se construyen entre dos o más personas al entrar en relación, surgen de manera inconsciente y se desarrollan a lo largo del tiempo. Al observar la estructura vincular, además de los sujetos involucrados, es necesario tener en cuenta un tercer elemento: el contexto; ya que este va a determinar la manera en la que se dan las interacciones y, finalmente, va a definir la naturaleza del vínculo.

En el caso de esta investigación, el vínculo a estudiar está enmarcado en el proceso creativo de *La Superficie*; por lo que, su complejidad ha sido determinada por la intersubjetividad de los participantes tanto como por la labor creativa implicada en la creación de esta pieza. Sumado a esto, existen otros factores que han influido y afectado este vínculo, como las relaciones previas al proceso entre los participantes y la particularidad de la participación de Cristina desempeñando un doble rol.

El vínculo creativo ha tenido dos ejes fundamentales para que su construcción sea posible: la comunicación y la confianza, ambas son dinámicas que surgen entre los participantes. El principal generador del vínculo dentro de este proceso, fueron las dinámicas de contacto en los espacios de exploración e improvisación, a través de los cuales se desarrolló la confianza. Esta ha sido mencionada específicamente por la directora y junto con ella aparecen conceptos como apertura, capacidad de afectación, empatía, compromiso y adhesión.

Es a partir del vínculo generado entre la directora y los intérpretes que se construye la pieza, a partir de la interacción entre la subjetividad de los participantes y las ideas propuestas por cada uno de ellos. Prestarle atención a cómo se desarrollan los vínculos implicados en el proceso y la manera en la que se dan las interacciones entre los participantes, tiene un impacto positivo en la construcción de la pieza misma, debido a su naturaleza. Es probable

que en algunos casos influya más que otros, pero considero que indudablemente afecta favorablemente, así como también, permite generar un ambiente de trabajo agradable y respetuoso. Es la figura del director la responsable de propiciar el ambiente de confianza para el trabajo; sin embargo, quien está en el rol de intérprete tiene una gran responsabilidad también, de permitir que funcione el espacio y trabajo colaborativo planteado por la directora.

Por otro lado, es posible observar al proceso creativo como lugar de aprendizaje, debido a lo que mencionan los entrevistados, que han tenido la oportunidad de aprender, como intérpretes y personas, de cada uno de los involucrados en el proceso creativo, gracias a las dinámicas de trabajo y actitud con la que enfrentaron el proceso, contribuyendo a un aprendizaje grupal.

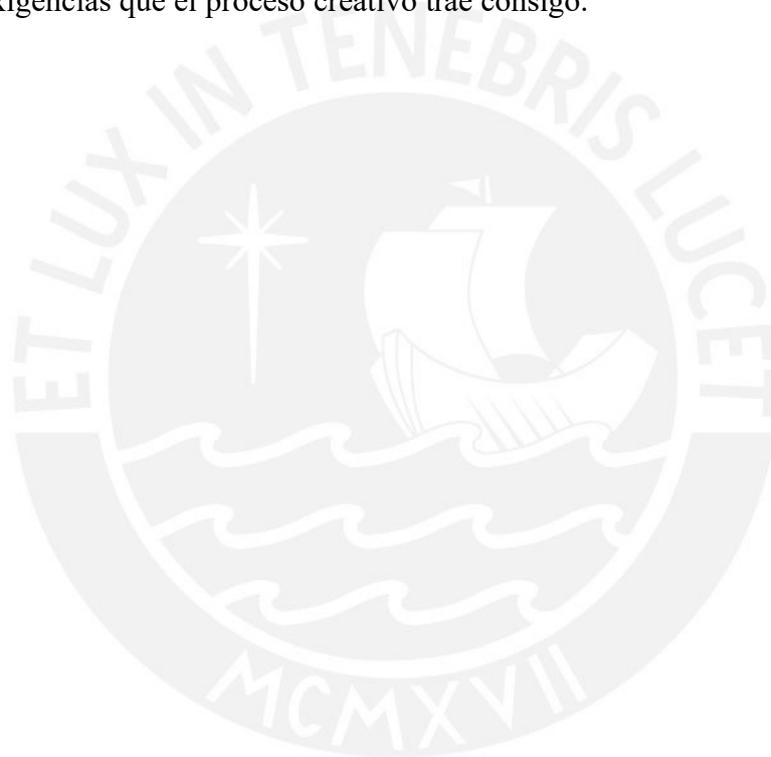
Asimismo, este proceso de creación, ha resultado en una experiencia de aprendizaje significativa para mí, como observadora y coreógrafa emergente. He identificado que me gusta aprender, en una primera instancia, desde la observación y el análisis, para luego poner en práctica lo aprendido, continuar probando y abrazando mis propias maneras de ejecutar tareas o, en este caso, asumir determinado rol dentro de un proceso creativo de danza.

A partir de esta investigación, me parece importante generar un ambiente de confianza y comunicación sensible para llevar a cabo un proceso creativo. Así como, no reforzar jerarquías negativas que se han dado en el entorno de la danza por mucho tiempo y no entrar en un ciclo que puede ser difícil de romper, asumiendo roles como “maestro controlador” y “estudiante pasivo” desde el lugar de la dirección y la interpretación, respectivamente (Burrows, 2010).

Los diferentes roles que han aparecido en este proceso, pueden variar y no necesariamente desarrollarse de la misma manera, pero me agrada cuestionarme y reflexionar sobre la manera en la que nos relacionamos como creadores y cuánta apertura tenemos para aceptar y abrazar nuevas propuestas, distintas a las que estamos acostumbrados. Y esto tiene

que ver con la adhesión y relaciones de confianza que podamos construir, buscar canales que nos permitan ser más sensible ante lo que puedan sentir o experimentar las personas con las que estamos trabajando, darles valor a estas experiencias y direccionarse hacia una manera colaborativa de trabajo.

Concluyo este trabajo investigativo esperando que se continúe reflexionando sobre nuestra práctica y la actitud con la que afrontamos un proceso de creación, lo que implica y demanda de nosotros como artistas, sea cual sea el rol que vayamos a desempeñar; así como, considerar las exigencias que el proceso creativo trae consigo.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artavia, J. M. (2005). Interacciones personales entre docentes y estudiantes en el proceso de enseñanza y aprendizaje. *Revista Electrónica Actualidades Investigativas en Educación* 5(2), 1-19. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44750208>
- Asenjo, J. & Cottet, N. (2018). Tocar. En P. Rodríguez, M. Olate y I. Vargas (Eds.), *El Libro de la Danza Chilena* (pp. 352-355). Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Editorial Cactus.
- Bernal, H. (2010). *Sobre la teoría del vínculo en Enrique Pichón Rivière: Una sistematización del texto "Teoría del vínculo de Pichón"* [Documento escrito]. https://www.academia.edu/32474867/Teoria_del_Vinculo_de_Pichon
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. Routledge.
- Brozas, M. P. (2017). Pedagogía del cuerpo sensible: tacto y visión en la danza Contact Improvisation. *Movimento*, 23(3), 1039-1052. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115352985019>
- Castillo, S. M. (2019). *Los procesos de creación en danza: una exploración de las experiencias creativas de un grupo de alumnos de la especialidad de Danza de la PUCP*. (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15052>
- Conejeros, M. L., Rojas J. y Segure, T. (2010, enero). Confianza: un valor necesario y ausente en la educación chilena. *Perfiles Educativos*, 32(129), 30-46. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982010000300003&lng=es&tlng=es

- Cornu, L. (1999). La confianza en las relaciones pedagógicas. En G. Frigerio, M. Poggi y D. Korinfeld (Comps.), *Construyendo un saber sobre el interior de la escuela* (pp.19-26). Ediciones Novedades Educativas.
- Cruz, C. (2020). *El uso de los principios del Contacto Improvisación en el proceso de construcción del lenguaje coreográfico en la pieza de danza contemporánea La Superficie, de la coreógrafa Cristina Velarde*. (Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/17579>
- Foster, S. L. (2011). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Routledge.
- Giménez, C. (s.f.). *Coreografía* [Documento escrito].
<https://www.academia.edu/8313693/Coreograf%C3%ADa>
- Guber, R. (2001). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Humphrey, D. (1960). *El arte de crear danzas*. Editorial Eudeba.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la Danza Contemporánea*. Universidad de Salamanca.
- Lynton, A. (2006). Crear con el movimiento: la danza como proceso de investigación. *Reencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, (46), 1-14.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34004609>
- Mallarino, C. (2008). La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 6(1), 119-125.
<https://doi.org/10.21500/22563202.2501>
- Mamana, S. (2019). Tocar y ser tocados: La importancia del contacto en Body Mind Centering. *Kiné, la revista de lo corporal*. <https://www.revistakine.com.ar/body-mind-centering/>
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili.

- Pérez, D. A. & Ramos, S. (2018). *El desarrollo del vínculo entre sujetos en estado de exploración como punto de partida y motor para el desarrollo del vínculo entre personajes*. (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12736>
- PUCP (2018). La Superficie. <http://facultad.pucp.edu.pe/artes-escenicas/producciones/la-superficie-montaje-escenico/>
- Punto Edu (2018). No te pierdas, “La Superficie”. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/no-te-pierdas-la-superficie/>
- Romero, J. & Valle-Riestra, P. (2020). *Revelando el movimiento: Historias de la danza moderna y contemporánea en el Perú*. Especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://departamento.pucp.edu.pe/artes-escenicas/publicaciones/revelando-el-movimiento-historias-de-la-danza-contemporanea-en-el-peru/>
- Sorignet, P. E. (2012). *Danser: Enquête dans les coulisses d'une vocation*. La Découverte.
- Suquet, A. (2006). Escenas. El cuerpo danzante: Un laboratorio de la percepción. En A. Corbin, J. J. Courtine y G. Vigarello (Eds.), *Historia del cuerpo III: Las mutaciones de la mirada, el siglo XX* (pp. 379-397). Taurus.
- Tampini, M. & Farina, C. (2010). Desestabilizar la disciplina: Cuerpo y subjetividad en contact improvisation. En Memoria Académica (Ed.), *VI Jornadas de Sociología de la UNLP* (pp. 1-12). Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5671/ev.5671.pdf
- Tapia, P. (2018). Primeros intentos hacia una práctica artística consciente. En P. Rodríguez, M. Olate y I. Vargas (Eds.), *El Libro de la Danza Chilena* (pp. 460-472). Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Villegas, L. M. (2014). Simposio Investigación-creación. En C. E. Sanabria y A. C. Ávila (Eds.), *Pensar con la danza* (pp. 343-356). Universidad de Bogotá Jorge Tadeo

Lozano. https://www.academia.edu/13722467/Pensar_con_la_danza

Vizcarra, L. A. (2018). *Aportes del proceso de creación interdisciplinaria “Líneas” a la construcción de vínculos interpersonales entre los estudiantes participantes*. (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio PUCP.

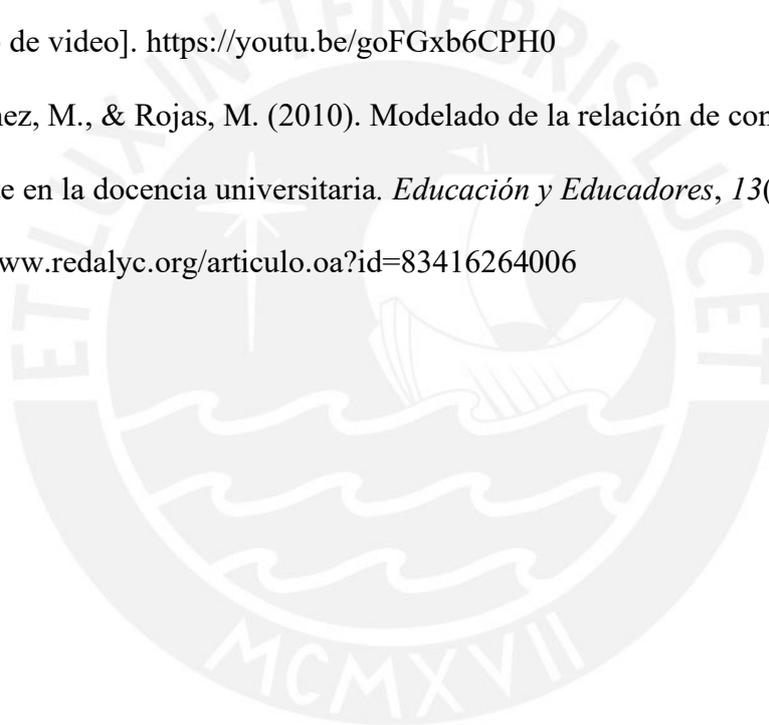
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/12317>

Vizcarra, L. A. (2018, septiembre 24) *La Superficie_Cristina Velarde / Danza Nueva 2018*.

[Archivo de video]. <https://youtu.be/goFGxb6CPH0>

Zapata, C., Gómez, M., & Rojas, M. (2010). Modelado de la relación de confianza profesor-estudiante en la docencia universitaria. *Educación y Educadores*, 13(1), 77-90.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83416264006>



ANEXOS

Anexo 1. Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes de esta investigación con información pertinente de la misma.

La presente investigación es conducida por Bethel Moreno Leveroni, estudiante de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). La meta de este estudio es construir un documento académico que me permita optar por el título de Licenciada en Danza.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente hora y media de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Al firmar este documento da autorización de utilizar su nombre de manera explícita junto a sus respuestas en la entrevista.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parece incómoda, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderla.

Desde ya se agradece su participación.

He leído el procedimiento descrito y acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Bethel Moreno Leveroni. He sido informado(a) de que la meta de este estudio es construir un documento académico que le permita optar por el título de Licenciada en Danza.

Me han indicado también que tendré que responder preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente hora y media. Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. Al firmar este documento doy autorización de utilizar mi nombre de manera explícita junto a mis respuestas en la entrevista.

He sido informado(a) de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido.

.....
Firma del Participante

Nombre del Participante:

Fecha:

Anexo 2. Guía de entrevista para directora

1. Primera entrevista

Objetivo: Conocer su perspectiva del proceso creativo, cómo se fue construyendo la pieza y de qué manera se relaciona con los intérpretes.

- Presentación
- ¿Qué estás haciendo en esta temporada?
- En tus diferentes experiencias desde la dirección, ¿cómo asumes ese rol? ¿Cómo es tener apoyo o no?
- ¿Qué entiendes por “vínculo”? ¿Qué entiendes por “relación”?
- ¿Desde cuándo conoces a los intérpretes y cómo llegan a participar del proceso?
- ¿Cómo fue el proceso? ¿Cómo fue trabajar/compartir con ellos?
- ¿De qué manera se fue construyendo la propuesta?
- ¿Qué momento consideras que fue más sencillo/agradable de lograr? ¿Y el más complicado?
- ¿Recuerdas algún momento de tensión/conflicto?
- Si tuvieras que escoger un momento o cuadro de la pieza, ¿cuál sería? ¿Por qué?
- ¿Cómo describirías tu relación con los intérpretes después de este proceso?
- ¿Algo más que quisieras/te gustaría agregar?

2. Segunda entrevista

Objetivo: Conocer con más detalle sobre el proceso de creación de la pieza (ensayos, reposiciones), usando como apoyo el visionado de video. Además, conocer su experiencia en procesos creativos anteriores.

- ¿En cuánto tiempo se creó “La Superficie”?
- ¿Qué ejercicios/dinámicas trabajaron al inicio del proceso?
- ¿Cómo fue retomar el material para las reposiciones? ¿Hubo modificaciones?
- ¿Cómo fue la construcción del trío con Joselyn y Luis?
- ¿De qué manera surgen los solos de Joselyn y Luis? ¿En base a qué los trabajaron?
- ¿Cómo se construyó el cuadro de la mesa?
- ¿Cómo fue la construcción del cuadro final?
- En relación a su movimiento, ¿cómo describirías a Joselyn/Augusto/Luis?
- Al momento de generar material, ¿a todos les servían las mismas consignas o sentías que debías modificar la consigna para que la entendieran?
- ¿Cómo fue tu regreso aquí a Lima? ¿Cómo sientes que se dan los procesos en los diferentes contextos?
- Desde tu perspectiva, ¿cuál es la diferencia entre coreógrafo y director?

Guía de entrevista para intérpretes

1. Primera entrevista

Objetivo: Conocer su perspectiva del proceso creativo, cómo se fue construyendo la pieza y de qué manera se relacionan con la directora y entre ellos.

- Presentación
- ¿Qué estás haciendo en esta temporada? ¿Estás en algún proyecto?
- ¿Qué entiendes por “vínculo”? ¿Qué entiendes por “relación”?
- ¿Has tenido experiencia desde el rol de dirección? ¿Cómo lo asumes?
- ¿Desde cuándo conoces a Cristina y cómo llegaste a participar del proceso?
- ¿Cómo fue el proceso? ¿Conocías a los otros intérpretes? ¿Cómo fue trabajar/compartir con ellos?

- ¿Cómo fue compartir con Cristina, tomando en cuenta su rol como directora y a la vez intérprete?
- ¿Recuerdas algún momento o cuadro que te haya costado lograr? ¿Y otro que resultó muy agradable de trabajar?
- ¿Hubo algún inconveniente en la comunicación con Cristina o algún momento de tensión en los ensayos que recuerdes?
- ¿Cómo describirías tu relación con Cristina después de este proceso?
- ¿Algo más que quisieras/te gustaría agregar?

2. Segunda entrevista

Objetivo: Conocer con más detalle sobre el proceso de creación de la pieza (ensayos, reposiciones), usando como apoyo el visionado de video.

- ¿Cómo fue retomar el material para las reposiciones? ¿Hubo modificaciones?
- ¿En base a qué trabajaste tu solo? ¿Cómo conectaste los momentos? (Joselyn)
- ¿Cómo se construyó el trío que tienen con Cristina? (Luis y Joselyn)
- ¿Cómo se construyó el cuadro de la mesa?
- ¿Qué sucedía cuando tú estabas en el molino y pasaban muchas cosas en escena? (Augusto)
- ¿Cómo fue la construcción del final?
- En relación a su movimiento, ¿cómo describirías a Luis/Augusto/Cristina?
- Cuando había dificultades, ¿conversaban o buscaban resolverlas de manera individual?

