

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE DANZA

**GUÍA METODOLÓGICA PARA MAESTROS ENFOCADA A LA INTERPRETACIÓN Y
CREACIÓN DE PERSONAJES EN EL BALLETO CLÁSICO EN SUS DIFERENTES
NIVELES BÁSICOS DE ENSEÑANZA EN EDADES ENTRE LOS 5 Y 11 AÑOS DE
EDAD EN PANAMÁ**

POR:

DENISSE M. JUÁREZ O.

**Trabajo de Graduación para optar por el Título de Licenciada en Bellas Artes con
Especialización en Danza con Énfasis en Ballet Clásico**

Panamá, República de Panamá

2020

DEDICATORIA

A mis padres, porque todo lo que soy se lo debo a ellos, por el apoyo a mis sueños y por la motivación.

A mis hermanas, con las que puedo contar en cualquier momento.

A chiqui, por siempre motivarme a que siga lo que quiere mi corazón.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer principalmente a Dios, por permitirme haber vivido este proceso completo de aprendizaje, en el que me regaló muchos logros y experiencias.

A todos los profesores de la facultad, que aportaron a mis conocimientos, pero más que nada aportaron a mis ganas de formar parte de esta profesión y a mi amor por la danza, para que siempre pueda transmitirla a todas las personas que se crucen en mi camino con el corazón y la pasión que esta requiere.

A mi profesora Stephanie Lee, que ha sido protagonista en mi formación desde muy pequeña y siempre me ha enseñado todo lo que sabe, sin quedarse nada para ella y de la manera más sincera. Igualmente, a la profesora Cristina Lee. Siempre les agradeceré haber creído en mí, ver mi potencial desde que era pequeña y darme las oportunidades para que desarrolle mis talentos. Gracias por ser tan generosas.

A la profesora Julia Olivella, que apoyó mi proyecto y mi investigación desde sus inicios, sin dudarlo, siempre incentivándome de la manera más positiva y creyendo en mis capacidades en todo momento. Gracias por mostrarme lo valiosa que soy en este campo.

Así mismo, quiero agradecer a todos mis compañeros y amigos de la universidad, especialmente a los que estuvieron en los momentos más difíciles de esta carrera para incentivar me a seguir, a pesar de que muchas veces quise desistir. De ellos aprendí tantas cosas, aunque no lo supieran algunas veces.

Y, por último, pero no menos importante, a mis estudiantes de la academia Arte Ballet Studio, por ser la inspiración de este proyecto y participar con entusiasmo en todo el proceso.

	Página
Dedicatoria	i
Agradecimientos	ii
Índice de cuadros	xi
Índice de gráficas	xi
Índice de imágenes	xii
Introducción	1
CAPÍTULO I ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	4
1 1 Tema de la Investigación	5
1 2 Definición del Problema	5
1 3 Justificación	6
1 4 Propósito de la Investigación	6
1 5 Objetivo General	7
1 6 Objetivos Específicos	7
1 7 Cobertura	7
1 8 Metodología	8
CAPITULO II MARCO CONCEPTUAL	10
2 1 La Danza	11

2 1 1	El Ballet Clásico	12
2 1 2	Danzas Populares	13
2 1 3	Danza Académica	14
2 1 4	Danza Moderna	14
2 2	Historia del Ballet Clásico	15
2 3	La Mímica	18
2 3 1	Historia de la Mímica	19
2 4	La Pantomima	20
2 5	Historia del Teatro	21
2 5 1	Edad Antigua	22
2 5 2	Edad Media	23
2 5 3	Edad Moderna	24
2 5 3 1	El Renacimiento	25
2 5 3 2	El Barroco	25
2 5 3 3	El Neoclasicismo	25
2 5 4	El Romanticismo	26
2 5 5	El Realismo	26
2 5 6	El Naturalismo	27

2 5 7 Edad Contemporánea	28
2 6 Interpretación de Personajes en el Teatro	29
2 7 Interpretación de Personajes en la Danza	30
2 8 Relación entre la Interpretación de Personajes en la Danza y en el Teatro	31
2 9 Creación de Personajes	32
2 9 1 Representación Formal del Personaje	33
2 9 2 Representación Interna del Personaje	33
2 9 3 Representación Contextual del Personaje	34
2 10 Danza Teatro	34
2 11 La Expresión Corporal	36
2 12 Elementos de la Expresión Corporal	37
2 12 1 El Cuerpo	37
2 12 2 El Movimiento	38
2 12 3 El Espacio	39
2 13 La Enseñanza y Aprendizaje	41
2 13 1 La Enseñanza en la Infancia	42
2 13 1 1 Expresión Corporal y Gestos en la Infancia	43
2 13 1 1 1 Automáticos o reflejos	44

2 13 1 1 2 Emocionales	44
2 13 1 1 3 Proyectivos	44
2 13 1 2 Caracterización e Interpretación en la Infancia	44
2 13 2 La Enseñanza en la Danza	46
2 13 2 1 Enseñanza en el Ballet Clásico	48
2 13 2 2 La Enseñanza en el Ballet Clásico en niños con edades comprendidas entre 5 y 11 años	49
2 13 2 2 1 Nivel Pre Primario	49
2 13 2 2 2 Nivel Primario	50
2 13 2 2 3 Nivel Primer Grado	51
2 13 2 2 4 Nivel Segundo Grado	52
CAPITULO III MARCO DESCRIPTIVO	53
3 1 Descripción del Ballet a Interpretar	55
3 1 1 Libreto Original	56
3 1 1 1 Argumento Original	56
3 1 1 1 1 Acto I	57
3 1 1 1 2 Acto II	58
3 1 2 Coreografía Original	59

3 1 3 Música Original	60
3 1 4 Adaptación “Cipollina”	60
3 1 4 1 Stephanie Lee	61
3 1 4 2 Cristina Lee	61
3 1 4 3 Denisse Juarez	61
3 1 4 4 Maryorie Córdoba	61
3 1 4 5 Adaptado del Argumento	62
3 1 4 5 1 Acto I	63
3 1 4 5 2 Acto II	64
3 2 Personaje para Interpretación	65
3 3 Perfil de los personajes	65
3 3 1 Perfil Físico	67
3 3 2 Perfil Personal o de Comportamiento	67
3 3 3 Perfil de Peculiaridades	67
3 4 Personajes Seleccionados	68
3 4 1 Las Uvas	68
3 4 2 Las Flores	70
3 4 3 Las Cerecitas	72

3 5 Interacción con los Demás Personajes	74
CAPITULO IV GUÍA METODOLÓGICA	75
4 1 El Proceso	76
4 1 1 Primera Parte: Explicación	77
4 1 2 Segunda Parte: Presentación del Perfil de los Personajes	78
4 1 3 Tercera Parte: Montaje Coreográfico	79
4 1 4 Cuarta Parte: Ensamble Personaje-Montaje	80
4 1 5 Quinta Parte: Interacción con los Otros Personajes	81
4 1 6 Sexta Parte: Ensamble General de la Obra	82
4 2 La planificación	83
CAPITULO V LOS RESULTADOS	90
5 1 Resultados del Proceso del Programa	91
5 1 1 Primera Parte: Explicación	91
5 1 2 Segunda Parte: Presentación del Perfil de los Personajes	93
5 1 3 Tercera Parte: Montaje Coreográfico	96
5 1 4 Cuarta Parte: Ensamble Personaje-Montaje	99
5 1 5 Quinta Parte: Interacción con los Otros Personajes	102
5 1 6 Sexta Parte: Ensamble General de la Obra	104

5 2 Ensayo General en el Teatro	106
5 3 Función	107
5 4 Encuesta a Maestro y Coreógrafos de la Danza	118
5 4 1 Resultados	118
Conclusiones	126
Recomendaciones	128
Anexos	130
Bibliografía	139

ÍNDICE DE CUADROS

	Página
Cuadro 1 Planificación semana #1	84
Cuadro 2 Planificación semana #2	85
Cuadro 3 Planificación semana #3 y semana #4	86
Cuadro 4 planificación semana #5 a la semana #10	87
Cuadro 5 planificación semana #11 a la semana #13	88
Cuadro 6 planificación semana #14	89

ÍNDICE DE GRÁFICAS

	Página
Gráfica 1 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza	118
Gráfica 2 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza	119
Gráfica 3 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza	120
Gráfica 4 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza	120
Gráfica 5 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza	121
Gráfica 6 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza	122
Gráfica 7 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza	122
Gráfica 8 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza	123
Gráfica 9 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza	123

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Página
Imagen 1 Función de fin de año 2018 “El Cascanueces”	55
Imagen 2 Ballet Cipollino Mikhailovsky Theatre	56
Imagen 3 Genrikh Mayorov	59
Imagen 4 Karen Khachaturyan	60
Imagen 5 Afiche de la producción	62
Imagen 6 Vestuario de las uvas	69
Imagen 7 Vestuario de las flores	70
Imagen 8 Vestuario de las Cerecitas	72
Imagen 9 Observación del video grupo Ballet 1-B	92
Imagen 10 Observación del video grupo Rítmica	92
Imagen 11 Práctica de movimientos del personaje grupo Ballet 1-B	94
Imagen 12 Práctica de caminatas del personaje grupo Ballet 1-B	95
Imagen 13 Práctica de movimiento del personaje grupo Rítmica	95
Imagen 14 Práctica expresiones faciales grupo Rítmica	96
Imagen 15 Montaje coreográfico personaje uvas	98
Imagen 16 Montaje coreográfico personaje flores	98
Imagen 17 Montaje coreográfico personaje cerecitas	99

Imagen 18	Ensamble personaje-montaje personaje uvas	100
Imagen 19	Ensamble personaje-montaje personaje flores	101
Imagen 20	Ensamble personaje-montaje personaje cerecitas	101
Imagen 21	Interacción de personajes grupo Ballet 2	103
Imagen 22	Interacción de personajes grupo Ballet 2	103
Imagen 23	Ensamble general	104
Imagen 24	Ensamble general	105
Imagen 25	Ensamble general	105
Imagen 26	Uvas en la función	108
Imagen 27	Uvas en la función	108
Imagen 28	Uvas en la función	109
Imagen 29	Uvas en la función	109
Imagen 30	Flores en la función	110
Imagen 31	Flores en la función	111
Imagen 32	Flores en la función	111
Imagen 33	Flores en la función	112
Imagen 34	Flores en la función	112
Imagen 35	Flores en la función	113

Imagen 36 Cerecitas en la función	114
Imagen 37 Cerecitas en la función	115
Imagen 38 Cerecitas en la función	116
Imagen 39 Cerecitas en la función	117

INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge de la necesidad de demostrar lo enriquecedora que puede ser la utilización de las herramientas teóricas dentro de las clases de Ballet Clásico desde la infancia, específicamente aquellas herramientas que favorecen y que complementan el montaje coreográfico en todo su proceso, como lo es el periodo investigativo y de exploración del estudiante.

Surge también de mis deseos de búsqueda de métodos para desarrollar mis habilidades.

Desde muy pequeña me involucré en el ambiente de la danza, aprendiendo constantemente la técnica con la ayuda de maestros que estuvieron siempre pendientes de la ejecución de la misma dentro de las clases, siempre recibí la información necesaria acerca de conceptos muy importantes dentro de la danza. Además, a medida que fui avanzando dentro de los niveles de mi escuela de danza, fui experimentando, ya un poco más grande, actividades que requerían otras destrezas adicionales, de manera que se pudiera aplicar todo lo aprendido en conjunto con la caracterización de un papel, para poder obtener como resultado un personaje dentro de la representación de un ballet específico.

Sin embargo, no fue hasta que cursé mis estudios universitarios que tuve mi segunda experiencia con la interpretación, en las clases de mímica, en este momento y a medida que se desarrollaba el curso, me di cuenta de que la manera más efectiva de realizar un ballet o cualquier espectáculo de danza era a través de la fusión de dos cosas: la correcta ejecución de la técnica y la interpretación del personaje correspondiente, fue desde entonces que fue creciendo en mi un gran interés y una mayor apreciación de lo que significaba el estudio de un personaje, el proceso para la caracterización del mismo, la transmisión al espectador y su reacción.

Para mí, captar lo que esto implicaba siempre fue muy gratificante ya que mi personalidad es compatible con todo lo gesticular y sentí que este proyecto era la mejor manera de sacar provecho a mi afinidad por este tema.

Por otro lado, es esencial reconocer la importancia del empleo de la información que tienen a disposición los maestros a la hora de la transmisión de conocimiento a estudiantes de temprana edad.

Esta investigación aplica el análisis anteriormente mencionado para plasmar una guía metodológica que pretende ser una herramienta y se divide de la siguiente manera.

Capítulo I: Aspectos Generales de la Investigación, se establece la finalidad, la justificación, la metodología, los objetivos y la cobertura de la investigación.

Capítulo II: Marco Conceptual, se presentan los términos y conceptos generales de la investigación.

Capítulo III: Marco Descriptivo, se describen los aspectos generales del proyecto que se tomara como medio de desarrollo de la guía metodológica.

Capítulo IV: Guía Metodológica, se platea, de manera detallada, el proceso a seguir para la implementación de la creación e interpretación de personajes.

Capítulo V: Resultados, se muestra los resultados obtenidos del proceso en su totalidad.

CAPÍTULO I

ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO I

ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Tema de Investigación

Este documento pretende ofrecer a la comunidad de maestros de la danza panameña una guía metodológica que le brinde de herramientas para la enseñanza de la creación e interpretación de personajes de manera general en coreografías de niveles básicos en edades entre 5 y 11 años en la técnica de Ballet Clásico, específicamente la Técnica Royal.

1.2 Definición del Problema

Actualmente, la enseñanza a los niveles básicos está enfocada en su mayoría a distintos aspectos del estudiante como su postura, el trabajo de pies, entre otros aspectos de técnica que son importantes para la formación del mismo. Existe el trabajo interpretativo, pero hay poco material registrado o documentado a manera de guía estructurada con métodos específicos que pueda ser utilizado como base para el desarrollo de la interpretación de diferentes personajes dentro de las coreografías en edades tempranas entre los 5 y 11 años del aprendizaje del Ballet Clásico, material que después podría resultar muy beneficioso para el desarrollo de personajes en los estudiantes en niveles avanzados.

1.3 Justificación

Hoy en día, algunos de los formatos que se emplean dentro de una clase de ballet no integran en ellos la oportunidad de enseñar a los estudiantes herramientas que les permitan desarrollar la capacidad de interpretar personajes en la danza y estar en contacto con el proceso de creación de los mismos, es necesario plantear una guía metodológica de clase dirigida a los maestros, que ofrezca una estructura para alumnos de niveles básicos que les ayude a adquirir experiencia interpretativa para fortalecer sus cualidades a la hora de llegar a niveles más avanzados que requieran de un desarrollo más integral y completo.

1.4 Propósito De La Investigación

Proponer una herramienta que permita a las academias de danza enfatizar acerca de la importancia de la implementación de características de interpretación para el Ballet Clásico desde edades tempranas, además pretende crear una guía que le permita al maestro abordar la enseñanza de cualquier tipo de personaje de manera general en temas de interpretación y pueda quedar como referencia para organizar, de manera correcta, la integración de este elemento en una clase de ballet y ayudar a ampliar la madurez interpretativa del bailarín.

1.5 Objetivo General

- Brindar la herramienta de una guía metodológica que apoye la enseñanza de la caracterización en la técnica de Ballet clásico para niveles básicos.

1.6 Objetivos Específicos

- Realizar un estudio de lo que se necesita exponer con anterioridad para una buena comprensión de esta guía metodológica.
- Definir los conceptos que funcionarán como soporte para la investigación.
- Utilizar las herramientas necesarias para construir la guía tomando en consideración todos los preceptos definidos.
- Dejar una base para la construcción de nuevos métodos de enseñanza en el área de la caracterización.

1.7 Cobertura

Este trabajo de investigación se enfocó en el estudio en alumnos de Ballet Clásico con edades comprendidas entre los 5 y los 11 años de edad, este grupo de 7 niñas corresponde al grupo de Ballet 1-B, que es dirigido únicamente por mi persona, Denisse Juárez, y que asisten a sus clases en la academia Arte Ballet Studio, ubicada en San Miguelito, Villa Lucre, los lunes y miércoles de cada semana.

1.8 Metodología

La investigación se desarrolló dentro de la tercera línea de investigación de la Facultad de Bellas Artes.

El abordaje interdisciplinario del Ballet Clásico desde la perspectiva de la metodología de la enseñanza y la aplicación de las herramientas para el desarrollo de la interpretación de personajes en las coreografías de Ballet Clásico.

Se inició el trabajo desde la investigación de artículos, tesis, ensayos, libros de historia sobre la danza, libros de teatro, libros de historia del Ballet Clásico, Manuales de metodología de enseñanza del Ballet Clásico y otros documentos existentes acerca de la interpretación de personajes en el teatro y su relación con la interpretación de personajes en la danza, que aportaron al desarrollo de la investigación.

Luego de esto, se realizaron entrevistas de campo a maestros y colegas de la enseñanza del Ballet Clásico en las edades entre 5 y 11 años de edad, cuya experiencia funcionó como aporte para este trabajo.

Simultáneamente se realizó el trabajo con las estudiantes, en el que se utilizó el desarrollo y los conceptos de la guía metodológica que propuse para evidenciar la respuesta de las alumnas a la propuesta. Se inició el montaje de fin de año para este grupo, el mismo se

trabajó durante tres meses y se dividió en un trío y un cuarteto para trabajar dos personalizaciones diferentes (uvas y flores).

Posteriormente se procedió a documentar las evidencias que surgieron de este trabajo con las estudiantes enfocado a estos dos personajes específicos para desarrollar la guía metodológica de personajes de manera general.

CAPÍTULO II

MARCO CONCEPTUAL

CAPÍTULO II

MARCO CONCEPTUAL

2.1 La Danza

La danza es la manifestación del ser humano que se da a través del movimiento y que surge de una necesidad interna de expresión y de exteriorizar pensamientos y emociones, la cual pasa al nivel físico.

La danza ha estado presente desde las épocas más remotas del ser humano como auxiliar para su desarrollo espiritual y social, ya que ha formado parte de la cultura de cada región por medio de rituales cotidianos que fueron evolucionando con el tiempo.

“La danza es la reacción del cuerpo humano de una impresión o ideas captadas por el espíritu, porque cualquier movimiento suele ir acompañado de un gesto”. – Robinson

“Danza es el arte que da las reglas para moverse al cuerpo y los miembros al compás”. – Lima Soares

Además, la danza también se ha utilizado como respuesta a distintos acontecimientos sociales importantes, cuando el ser humano ha tenido la necesidad de hablar o responder a situaciones críticas mediante su expresión corporal, y así ha sido hasta nuestros días.

2.1.1 El Ballet Clásico

Cuando se habla de ballet clásico, se hace referencia a un estilo de danza basado en una cualidad de movimiento y una técnica determinada que ha sido practicada desde épocas anteriores y que ha ido evolucionando con el tiempo hasta convertirse en la serie de conceptos y códigos que es hoy en día.

Es el arte de la sutileza, la mayoría de los conceptos de este estilo de danza están preestablecidos y se encuentran dentro de un amplio diccionario bajo el cual se rige la técnica, por lo que se puede decir que está completamente estructurada.

A pesar de la marcada estructura de la técnica, es importante saber, que alrededor del mundo, esta se puede emplear con pequeñas variaciones que distinguen las diferentes escuelas que se encuentran en cada región del país, los cuales fueron adoptando la técnica general a su manera particular de expresar esta danza en base a los preceptos establecidos.

“El bailarín clásico sólo puede hacer con su cuerpo lo que está establecido en el código de las posiciones de brazos y piernas, los pasos regulados y la actitud canónica del conjunto. Es una imagen interior del cuerpo que se exterioriza en una armoniosa organización tanto del movimiento como del reposo y que culmina en los pies, que soportan todo el peso a partir de una posición vertical de la columna vertebral, sin que sobresalga la pelvis ni tampoco se hunda. Es el colmo de la gravedad y el equilibrio que permite distribuir la simetría bilateral del cuerpo”. Matamoro (1998).

Existen muchas formas de danza y las clasificaciones pueden ser muy extensas.

2.1.2 Danzas populares

En este tipo de danzas se da lugar a las formas simples, en ella los elementos más importantes suelen ser el ritmo y la expresión de sensaciones y sentimientos. Un ejemplo de esta danza son las danzas folclóricas.

Según el ensayo **“Danza y Expresión Corporal”** del Instituto Evangélico América Latina, (20014), en las danzas populares es importante reconocer que constantemente intervienen aspectos fundamentales de cada sociedad, por lo que muchas veces estas danzas serán danzas de identidad, que reflejan las características de una comunidad.

Representan el sector más amplio, vivo y repetitivo de este arte. Este tipo de danzas pueden aparecer en comunidades o núcleos sociales, y lo que se va a representar en ellas son el resultado de las características del ambiente que rodean la comunidad y de las costumbres que se tienen ahí. Todos los que se encuentran en la región se ven involucrados y se unen mediante este evento.

2.1.3 Danza Académica

Dentro de esta clasificación se encuentran las danzas en donde se idealiza al ser humano, se le da importancia al desarrollo de lo profesional en su máxima expresión y se toma la danza desde un enfoque totalmente técnico y de ejecución perfeccionista. Un ejemplo es el Ballet Clásico.

En su trabajo de fin de grado **“La danza como elemento para trabajar la diversidad en el aula de Educación Infantil”**, (Universidad de Valladolid 2016), Lidia Ferrer Cano se refiere al ballet clásico como la forma clásica suprema de baile en el mundo occidental, afirma que esta es la base de muchas otras danzas.

2.1.4 Danza Moderna

Esta es una danza de exploración. Se toman en cuenta elementos expresivos y se hace énfasis en los diferentes componentes del espacio que pueden ser utilizados para crear. El espacio, el tiempo, la dinámica y las formas corporales. Un ejemplo de este tipo de danza es la danza contemporánea.

“La danza es un arte que utiliza el cuerpo en movimiento como lenguaje expresivo”. –
Willem

Según Rossana Filomarino en su escrito *“La técnica de Martha Graham”*, (1986), en sus orígenes, la danza moderna se fundamentó en la expresión y comunicación de los fenómenos psíquicos del mundo consciente y subconsciente, creando así un lenguaje kinético apto para explorar los dramas psicológicos del individuo.

2.2 Historia del Ballet Clásico

El más antiguo precedente que tuvo el ballet clásico proviene de las cortes italianas en el periodo del renacimiento. En este periodo los espectáculos se desarrollaban en conjunto con diversas artes que lograban complementarse y tenían lugar en salas espaciosas para banquetes y bailes. Estos ballets cortesanos fueron desarrollados ampliamente en Francia y se basaban en las danzas sociales de la época.

El Ballet Cómico de la Reina, dio inicio al desarrollo del ballet académico. Los ballets de la corte francesa consistían en escenas de baile en donde se alternaban partes líricas y partes declamadas.

El ballet de corte alcanzó su cumbre durante el reinado de Luis XIV, entre 1643 y 1715. Muchos de los ballets que se presentaban en su corte fueron creados por grandes figuras como Jean Baptiste Lully y Pierre Beauchamps, de este último surgen las cinco posiciones de pies, esto empieza a enriquecer la técnica académica.

En 1661, Luis XIV funda la Académie Royale de Danse, que era una organización profesional para maestros de danza. El mismo, deja de bailar en 1670. Para este momento ya el ballet de corte empieza a tomar camino hacia la danza profesional. Al inicio, todos los papeles eran realizados por hombres, y los papeles femeninos los hacían ellos mismos disfrazados de mujeres. Las primeras bailarinas en producciones teatrales aparecen en 1681 en un ballet llamado Le triomphe de l'amour.

En este periodo (1700), la técnica incluía muchos pasos y posiciones, consistía en una serie de danzas unidas por un tema en común.

Durante la segunda mitad de este mismo siglo, la Ópera de París estuvo dominada por bailarines masculinos, como el virtuoso ítalo-francés Gaetano Vestris, que perfeccionó las técnicas académicas de danza, y su hijo Auguste Vestris, famoso por sus brincos y saltos.

Las mujeres como Anne Heinel, primera bailarina que hizo una pirueta doble, también fueron progresando en experiencia técnica. Aportes que, junto con los de otros grandes bailarines y coreógrafos que trabajaban fuera de París, lograron una expresión más dinámica en los ballets.

La vestimenta también sufre de algunos cambios, principalmente, fue innovada por Maillot, quien inventó una vestidura sumamente ajustada que después fue prohibida en Italia por

la iglesia. Posteriormente, en 1726, apareció Marie Camargo, ella acortó la falda tradicional para que solo llegara al tobillo y adaptó la zapatilla sin tacón para poder realizar los movimientos de elevación, exclusivos de los bailarines en ese momento. Marie Sallé también fue precursora.

En Londres, el coreógrafo John Weaver eliminó las palabras e intentó transmitir sentido dramático por medio de la danza y el gesto. En Viena, el coreógrafo Franz Hilferding experimentó con temas y gestos dramáticos, y dio a conocer el ballet de pantomima.

El más famoso defensor del ballet de acción o pantomima del siglo XVIII fue el francés Jean Georges Noverre, que prefería el uso de movimientos naturales y realistas y que hacía énfasis en que todos los elementos del ballet debían fusionarse para expresar el argumento del mismo.

El ballet *La Sífide*, representado por primera vez en París en 1832, inauguró el periodo del ballet romántico. Este ballet inspiró muchos otros ballets de la época, en cuanto a lo que tiene que ver con el tema, el estilo, la técnica y el vestuario. Otra obra destacada fue *Giselle* (1841), con música de Adolphe Adam y coreografía de Jean Coralli. El coreógrafo Marius Petipa, cristalizó el estilo español dentro del ballet académico.

La idea de desafiar la fuerza de gravedad se vio culminada con la invención de las puntas. Estas se desarrollaron a inicios del siglo XIX y han sido usadas ampliamente por las bailarinas desde 1830.

En 1909 surgió el ballet ruso, enumerando factores poderosos, propios del siglo XX, teniendo como influencia los deportes, el music-hall, jazz, las danzas negras y principalmente, el mecanismo propio de la época.

Desde ese entonces, diferentes sistemas de entrenamiento de ballet han ido evolucionando, adoptando el nombre de sus países de origen o de sus maestros. Estos sistemas, sin embargo, difieren más en el estilo y en el énfasis en algunos aspectos, que en los movimientos.

2.3 La Mímica

La mímica es toda expresión que se realiza a través del cuerpo, por medio de gestos, movimientos corporales o señas y que permite obtener conocimiento acerca del estado de ánimo, personalidad, sentimientos, emociones o actitudes del que los interpreta.

De acuerdo con Raquel Pérez Ordás, Mónica Haro González y Alejandro Fuentes Aragón, en el artículo ***“El mimo como recurso en expresión corporal a nivel educativo y recreativo”***, de la Revista Digital de Educación Física EmásF, (2014), cuando

interactuamos con otras personas no solo intercambiamos palabras y gestos, pues esas palabras y gestos están cargados de significado, emociones y sentimientos. Podríamos decir que nuestro cuerpo es como una gran bolsa cargada de aspectos físicos, sensoriales, emocionales, cognitivos, expresivos, artísticos y sociales.

La mímica hace parte de la comunicación no verbal, es decir, por medio del gesto y se puede utilizar como herramienta para la creatividad y la expresión.

Puede ser utilizada en diversas ocasiones ya que permite crear narraciones o situaciones, ya sea para interpretar personajes en el teatro o también en la danza, puesto que la danza es un arte que desarrolla la expresión del que la práctica solamente con el uso de su cuerpo y sus expresiones y gestos.

2.3.1 Historia de la Mímica

La mímica surge en la época de la Grecia y Roma Antigua. Según Cindy Ibeth Carvajal Vivas y Lina María Torres Delgado en su tesis de licenciatura "***La mímica, los juegos de roles y algunos aspectos generales de la cultura norteamericana para facilitar la producción oral en inglés***", (Universidad Libre 2014), la mímica es considerada como un arte creativo que pone en manifiesto las habilidades expresivas y comunicativas del lenguaje no verbal.

Sus máximos exponentes fueron Sofrón de Siracusa y Livius Andronicus, este último, con el tiempo perdió la voz y tuvo que recurrir a los gestos para poder seguir actuando.

Este arte fue muy conocido en la Roma antigua y gracias a la decadencia del imperio romano y a la aparición del cristianismo, la mímica se expandió por toda Europa. En el siglo V, en Francia, la iglesia prohibió a los llamados mimos, a causa de que hacían constantes críticas y se burlaban de las autoridades y sacramentos, como consecuencia de esto, la mímica decae y casi desaparece.

En el siglo XVI, en Italia se originó La Comedia del Arte, una obra que se popularizó en Europa. Esta obra fue la base para que reapareciera la mímica. La mímica moderna es arte puramente mudo y tuvo exponentes como Charlie Chaplin, Buster Keaton y Marcel Marceau.

2.4 La Pantomima

La palabra pantomima proviene del vocablo griego pantomimos, que significa “que todo lo imita”. En el *“Diccionario del Teatro”*, (1996), de Patrice Pavis, la pantomima se define como un arte independiente, pero también un componente de toda representación teatral, particularmente en los espectáculos que exteriorizan al máximo la actuación de los actores y facilitan la producción de juegos escénicos o de cuadros vivientes.

La pantomima es una representación que se realiza por medio de gestos y figuras, sin necesidad del lenguaje verbal. Los encargados de utilizar este lenguaje de pantomima para realizar sus diferentes representaciones son los mimos.

La relación que guarda la pantomima con la mímica es que la mímica es la herramienta o el medio que utiliza la pantomima para poder expresar el pensamiento mediante movimientos faciales y corporales.

2.5 Historia del Teatro

En el artículo *“Breve Historia Universal del Teatro”* (Instituto Politécnico de la Universidad Nacional de Rosario), Cristián Bosco habla de que el hombre es un ser mimético, es decir, puede imitar y reproducir con gestos o con la voz algo de lo que tiene a su alrededor. Este espíritu mimético nace desde que nace la humanidad.

Los primeros antecedentes del Teatro se sitúan en los sacerdotes de las antiguas tribus (chamanes) que interpretaban con su cuerpo y voz al dios o dioses invocados; también en distintos cantos guerreros y rituales mágicos relacionados con la caza o las cosechas.

2.5.1 Edad Antigua (Desde la creación de la escritura hasta el siglo V)

Grecia es considerada la cuna del teatro en Occidente, esto se daba a partir de los rituales que se realizaban para celebrar al dios Dionosio y para pedir buenas cosechas. En estas celebraciones, se relataban historias de Dionosio, pero también alguien tomaba el lugar del dios para representarlo y hablar en su nombre, desde este momento se puede ver como se pasa a narrar en tercera persona y se incorporan las representaciones en primera persona, lo que se considera como el nacimiento del teatro ya que empieza a darse la encarnación de personajes.

El apogeo del teatro en Grecia se dio entre los siglos VI y III aC. Las obras eran representadas en este momento por un actor y el coro. El actor (que era uno solo) desempeñaba todos los papeles, cambiando de máscara entre los distintos personajes, el coro representaba al pueblo y tenía a su cargo la parte cantada y danzada. Con la evolución del teatro aparecieron más actores. Las mujeres no tenían permitido hacer teatro.

Los griegos tenían su propia clarificación del teatro: la tragedia y la comedia. En la tragedia, el protagonista se enfrenta al destino o a los dioses, o también desafía adversidades. En esta forma teatral, la vida del protagonista en equilibrio se ve afectada por una serie de hechos o descubrimientos.

En la comedia los personajes son más comunes y los conflictos son más terrenales. Al contrario de la tragedia, en la comedia los personajes comienzan bajo una situación conflictiva, luego, mediante una serie de situaciones, el protagonista termina con un final feliz.

La evolución del teatro continúa en Roma, donde prevalecen las dos formas clásicas griegas, pero con predominio de la comedia. En este periodo también se desarrolla la aparición del mimo, género muy popular que pervive hasta nuestros días. En el mimo y el pantomimo juegan un papel importante la expresión corporal y las acciones miméticas, es decir, imitativas. El mimo estaba basado principalmente en la acción y era el único género teatral en el que los papeles femeninos eran representados por mujeres.

2.5.2 Edad Media (Desde el siglo V hasta el siglo XV)

En este periodo predomina el pensamiento de Dios como centro del universo, y por supuesto, el teatro no fue una excepción para esta corriente. Se desarrollaron dos formas teatrales: Drama litúrgico o misterio y Teatro Profano.

El primero era propiciado por la iglesia católica y la temática trataba acerca de fábulas bíblicas o misterios referentes al dogma católico, se representaba en iglesias. El segundo era una modalidad callejera que surge por las prohibiciones y persecuciones de la iglesia

católica, constaba de humor absurdo y ridículo, sin libreto e improvisado. Se presentaba en calles y plazas.

En esta época destacan los Juglares y Trovadores, artistas que cantan, tocan instrumentos y cuentan historias, de aldea en aldea, divirtiendo al público popular. Fueron transmisores fundamentales de la cultura durante la Edad Media, ya que difundían técnicas musicales y poéticas, noticias, acontecimientos sociales y vivencias de manera oral.

2.5.3 Edad Moderna (Desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII)

A diferencia de la Edad Media, en la Edad moderna se concebía como centro del universo al hombre. Las formas dramáticas empezaban a ser enfocadas desde el hombre para el hombre, más centradas en los personajes y sus costumbres que en la moralidad. Es importante saber que en esta época se da la invención de la imprenta, que propició la publicación de obras literarias y su lectura.

En esta etapa nacen y se desarrollan los movimientos artísticos conocidos como: Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo.

2.5.3.1 El Renacimiento

El teatro experimenta una evolución que lo lleva a retomar las formas clásicas. Sin embargo, no llega a su esplendor hasta que la influencia del manierismo lo hace desembocar en el periodo Barroco.

2.5.3.2 El Barroco

Es uno de los más ricos del teatro en toda Europa. Se evitan las características del teatro en sus formas clásicas: espacio, tiempo y acción.

2.5.3.3 El Neoclasicismo

Surge como rechazo del Barroco. Vuelve el teatro clásico y las tres reglas de las formas clásicas. Su primer antecedente está en Francia, que, en el siglo XVII, vuelve a los preceptos clásicos.

En el siglo XVIII existen oposiciones al neoclasicismo, incluso en España, donde se desarrolla el sainete, comedia corta de los entremeses, que incorpora música como elemento para conjugar con la acción.

2.5.4 El Romanticismo

Abarca la primera mitad del siglo XIX. Donde se dieron fuertes tensiones políticas. Shakespeare es el precursor del teatro romántico. El romanticismo es un movimiento que defiende la fantasía y la imaginación.

El drama romántico es una fusión de tragedia, comedia y lírica, de intrigas complicadas, de venenos, de amor y de muerte. En este periodo se centran más en el sentimiento que en la razón, el teatro rompe con las ataduras clásicas nuevamente.

“Ser o no ser, esa es la cuestión. ¿Qué es más digno para el espíritu, sufrir los golpes y dardos de la insultante fortuna o tomar armas contra océanos de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? – Hamlet, William Shakespeare

2.5.5 El Realismo

Es una corriente estética que apareció entre 1830 y 1880. En el teatro, el realismo tiene la intención de duplicar la realidad o representarla de la manera más cercana posible. Las decoraciones copian la naturaleza, se trata de imitar el habla cotidiana. Siempre se apunta a la realidad. Los personajes se mueven como si no existiera la cuarta pared.

Como se explica en el escrito de María Teresa Osuna Osuna **“Los paradigmas del teatro realista en Henrik Ibsen y Lennox Robinson: sociedad vs individuo. Contrastes y similitudes en Casa de Muñecas y Encrucijada”**, (2018), Jens-Morten Hanssen (Profesor e Investigador) afirma que las obras propias de la nueva corriente del realismo, a) convierten los problemas sociales en temas de debate; b) presentan una perspectiva crítica de la sociedad; c) las acciones suceden en un ambiente contemporáneo; d) muestran a personas comunes en situaciones cotidianas.

2.5.6 El Naturalismo

Surge después de 1880 y tiene la misma función que el realismo en el teatro, mostrar la realidad que acepta lo hostil del hombre como si fuera una fotografía. El autor Émile Zola en su libro **“El naturalismo”**, (1989), define el naturalismo como el regreso a la naturaleza y al hombre, la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe.

En el teatro del siglo XX el principal interés fue la investigación del trabajo del actor en escena y su formación integral. Fue marcado por la influencia del gran maestro y director ruso Constantin Stanislavski.

Este maestro se inclinaba por un actor más sincero que interpretara las emociones, motivaciones y acciones de sus personajes, propuso como forma teatral el Realismo, y

como sistema de trabajo, el método o técnica de las acciones físicas fundamentales. Su método fue predominante en diferentes regiones de Europa.

En América, surge un movimiento en las primeras décadas del siglo en Estados Unidos, conocido como realismo norteamericano contemporáneo. Pero el método y la estética realista en general, tuvieron cuestionamientos, y otros maestros aparecieron con nuevas poéticas y métodos de trabajo.

Tendencias estéticas como el surrealismo, simbolismo, dadaísmo, futurismo, etc., tuvieron su correlato, aunque en menor escala, en la escena teatro occidental.

2.5.7 Edad Contemporánea (Desde el siglo XIX hasta la actualidad)

Durante este periodo, el teatro se alineó con movimientos artísticos modernos (vanguardistas), orientándose hacia el simbolismo y la abstracción. Dando lugar a diferentes corrientes teatrales.

En el siglo XXI hay una gran serie de estéticas y poéticas alrededor de todo el mundo, es por esto que se hace difícil saber cuál es la escuela predominante. El realismo se ha convertido en la forma preferida para la mayoría de los espectáculos cinematográficos y televisivos, así como la comedia clásica, la comedia brillante, la parodia, el monólogo cómico, entre otros.

Como novedades, se puede mencionar la creación de espectáculos multimediáticos, que proponen intertextualidad entre el teatro y el video, y también el performance, una breve muestra escénica basada en la improvisación.

2.6 Interpretación de Personajes en el Teatro

El teatro se basa en la interpretación de personajes, para comprender esto, es necesario saber que existe una diferencia entre la persona y el personaje, la persona es un ser racional que esta consiente de sí mismo y que tiene sus propias características naturales.

El personaje es una creación, las características que posee son aquellas que el intérprete le atribuye y que son creadas para satisfacer las necesidades de una situación que se intenta recrear o un argumento que se necesita que el público comprenda. La interpretación de personajes en el teatro es la herramienta que facilitará la comprensión del observador y que apoyará a la creación de un escenario, con la finalidad de desarrollar una historia.

La creación de un personaje es un complejo proceso que necesita realizar el intérprete para poder transmitir al personaje tal cual como es. El mismo debe construirlo y para esto realiza un estudio de las características que representan al personaje, sentimental y emocionalmente. Debe estar claro de comprender cuál es la personalidad que desea

lograr y tener la capacidad de complementar su persona con el personaje y adquirir las características que ha creado para su personaje.

“Programar un teatro es pensar. Y también se podría decir que haces teatro es implicarse en la vida social, comprometerse en las luchas de esa sociedad”. – Alfonso Sastre

2.7 Interpretación de Personajes en la Danza

“Interpretación en la danza es saber conectar y unir la mente con el cuerpo de manera que el bailarín sea más expresivo gracias al pensamiento que impulsa la emoción. Es el desarrollo creativo que permite al bailarín ser más que un técnico de la danza, y poder transmitir un mensaje (consciente o inconscientemente), consiguiendo una reacción y una emoción en el espectador” – Catherine Allard (Bailarina y coreógrafa belga)

La interpretación de personajes en la danza se utiliza para transmitir sentimientos, pensamientos o emociones al público sin la necesidad de utilizar la palabra, generalmente. Específicamente en el Ballet Clásico la caracterización de personajes se relaciona con la mímica.

Aquí se utiliza la expresión corporal y los gestos para transmitir historias al público sin necesidad de hablar. El repertorio de la danza clásica incluye una gran cantidad de gestos establecidos, más o menos como un vocabulario de señas que les permite a los bailarines clásicos expresar ciertas emociones o situaciones teatrales.

Aunque dentro del repertorio los personajes ya están creados, al igual que el lenguaje gestual que se utiliza, cada bailarín debe realizar el trabajo de aprender este vocabulario de acuerdo al papel que vaya a interpretar y también de estudiar las emociones y las características del personaje para poder realizar una actuación más acertada.

2.8 Relación entre la Interpretación de Personajes en la Danza y en el Teatro

El teatro y la danza siempre han sido disciplinas que se complementan. Desde épocas antiguas los espectáculos teatrales han involucrado partes cantadas y danzadas para lograr un mayor entretenimiento. Esto impulsó a la danza a surgir y a convertirse en una disciplina estructurada como lo es hoy en día.

En su ensayo *“Dramaturgia del bailarín”*, (2000), la investigadora Patricia Cardona, plantea si es conveniente utilizar el término dramaturgia en el campo de danza al igual que en el teatro, esto tuvo respuestas afirmativas, ya que los coreógrafos estructuran una totalidad escénica que podría denominarse dramaturgia dinámica, que son una serie de sucesos temáticos o abstractos entrelazados, sobre los cuales se define el manejo del espacio, el tiempo, los desplazamientos corporales, las cualidades energéticas, la luz o el espacio sonoro.

La caracterización en el teatro, al igual que en la danza, requiere de interpretar un personaje con características y cualidades específicas y expresar lo que piensa y lo que

siente. Ya sea mediante el diálogo, como es el caso del teatro, o mediante gestos y expresiones corporales, como es en la danza.

Si bien es cierto que el teatro se caracteriza más por ser hablado y la danza se caracteriza más por utilizar solamente el cuerpo para transmitir, también existen casos en los que estos conceptos pueden variar, por ejemplo, existe el teatro mudo en el que la representación del personaje se realiza sin utilizar el habla o la voz, mediante la pantomima.

La manera en la que se emplean los recursos gestuales y orales entre el teatro y la danza son muy variados, y debido a que siempre han sido muy estrechas estas dos disciplinas, estos elementos pueden combinarse en función de lo que se quiera lograr en una representación, siempre manteniendo como punto principal la caracterización del personaje y su comprensión, que es el elemento que nunca vari para ninguna de estas dos.

2.9 Creación de Personajes

Existe un proceso de creación en el que se establecen las cualidades que definirán al personaje desde diferentes aspectos.

En el escrito ***“Una metodología para la creación de personajes desde el diseño de concepto”***, (2016), que forma parte de la Revista Iconofacto Volumen 12, redactado por Jesús Alejandro Guzmán Ramírez, se define un esquema de creación de personajes que se pueda utilizar para el desarrollo de los mismos. Para este proceso se puede tomar en cuenta el estudio de la matriz de arquetipos planteada por Bryan Tillman y se puede complementar con las descripciones de personajes de Gerald Kelsey mencionadas la finalidad de definir valores de producción que determinen aspectos representativos a tener en cuenta en el momento de una propuesta conceptual. En esa medida, las categorías de construcción y análisis fueron las siguientes:

2.9.1 Representación Formal del Personaje

Son los aspectos visuales y físicos que permiten una identificación de la identidad del personaje y las particularidades mediante las cuales se puede describir. En este aspecto entra todo lo relacionado con fenotipos, arquetipos, características raciales, manejos biométricos y antropométricos, propuestas de vestuario y accesorios.

2.9.2 Representación Interna del Personaje

Es el conjunto de actitudes, comportamientos desarrollados o adquiridos, formas de respuesta e insumos cognitivos, sentimentales, espirituales o mentales, con los que cuenta el personaje y que influyen en las características formales ya que afecta como se ve el personaje así mismo en relación con lo que los demás perciben de él.

2.9.3 Representación Contextual del Personaje

Se abordan los aspectos que influyen en el personaje y su estado emocional, ya sea por condiciones en las que se encuentra o por la relación que posee con la cultura que lo incluye.

2.10 Danza Teatro

La danza teatro es la unión entre la danza y los métodos del teatro. En Las paradojas de la danza-teatro planteadas por Beatriz Lábatte en la Décima Edición de Cuadernos de Picadero sobre la investigación *“Teatro-danza, los pensamientos y las prácticas”*, (2006), Michele Febvre sostiene que, con el advenimiento de la danza-teatro en la década de 1970, «la danza reafirma su proyecto de decir y de representar, reintroduce el relato y se inserta nuevamente en la producción de sentido». Este regreso del relato tiene mucho que ver con la danza y el recorrido que ha hecho la misma.

La danza teatro utiliza elementos como el cuerpo, el movimiento y el gesto, que se fusionaran y generaran una representación dentro del espacio en el que se desee desarrollar el bailarín.

La danza teatro no se enfoca en el despliegue de las habilidades técnicas del bailarín, ni tampoco en construir personajes en las maneras en las que los entiende. Se preocupa más bien por reunir todos estos elementos que se desarrollan dentro del espacio y realizar

una exploración del movimiento a partir de las sensaciones y los sentimientos internos del intérprete, de manera que el público pueda relacionarlos y llegar a distintas interpretaciones y respuestas por sí mismo.

El bailarín, desde su interioridad, refleja o exterioriza ideas que el público deberá completar. Esto lo puede realizar mediante conceptos específicos que pueden representarse mediante imágenes cotidianas.

La autora Lina Gabriela Reinoso Bueno en su tesis de licenciatura ***“Danza Teatro: Rescatar el movimiento cotidiano re significarlo y llevarlo a escena”***, (Universidad de Cuenca 2013), sustenta que una de las riquezas de la danza teatro es el poder instalarse en cualquier lugar, en el más cotidiano, en el menos adecuado, en la más absurda situación; no se trata de crear fantasías de cuentos de hadas, no es etéreo por lo físico, no es irreal por los elementos que la componen, pero no por esto carece de belleza, al contrario es poner poesía en donde hace falta, en donde no se nota por el uso diario de un lugar, pero que en una obra adquiere un valor extra, una mirada escénica, es ir a la vida diaria y componer con ella espacios totalmente originales que se logran tan solo re contextualizando los mismos.

Es por esto que se puede ver cómo están ligados ambos elementos, tanto la danza como el teatro, en este concepto, se incorpora una situación cotidiana con la interpretación, tanto

teatral como dancística, y se utiliza para la expresión del intérprete, sus sentimientos y sus emociones.

“Lo que determina mi proceso creativo son los hechos exteriores: La Vida”. – Pina Baush, considerada una de las máximas representantes y creadoras del género danza teatro.

2.11 La Expresión Corporal

“La expresión corporal es una conducta que existe desde siempre en todo ser humano. Es un lenguaje pre-verbal, extra verbal y paralingüístico por medio del cual el ser humano se expresa a través de sí mismo, reuniendo en su cuerpo el mensaje y el canal, el contenido y la forma, pues él es el cuerpo y no tiene cuerpo”. – Patricia Stokoe (Bailarina y pedagoga argentina)

La expresión corporal se ha utilizado desde que surgió la humanidad, las primeras comunicaciones que realizaban los seres humanos eran mediante el lenguaje corporal o gestual. Posteriormente se utiliza el lenguaje verbal y por último la escritura.

La expresión corporal se da mediante la utilización de los gestos, es decir, el lenguaje corporal. Este lenguaje permite que el individuo pueda expresarse utilizando como medio de comunicación su cuerpo, ya sea para comunicarse dentro del lenguaje cotidiano o para exteriorizar sus sentimientos, pensamientos y emociones.

Este tipo de expresión permite encontrar el propio lenguaje de la persona mediante el estudio de su cuerpo y la profundización de las maneras en las que puede emplearlo para lograr ponerse en contacto con el medio que lo rodea con la finalidad de ser escuchado.

2.12 Elementos de la Expresión Corporal

La expresión corporal reúne una serie de elementos que son necesarios para que la correcta comunicación corporal se dé entre la persona y su medio.

Para que la expresión suceda, es necesario que estos elementos existan, sin embargo, cada uno presenta algunas variaciones que se pueden combinar de manera que se generen distintos tipos de comunicación.

2.12.1 El cuerpo

La autora Paula Arranz Raso, en su tesina de maestría ***“El cuerpo. Una visión a través del arte”***, (Universitat Autònoma de Barcelona 2016), sostiene que el cuerpo siempre ha estado presente en la vida y con el tiempo, ha adquirido diferentes significados. Este ha sido visto y estudiado desde el punto de vista científico, biológico, artístico, filosófico, entre otros. Como un ente material, espiritual o como parte esencial del ser humano.

El cuerpo no solo funciona para satisfacer las necesidades básicas de vida del ser humano, sino también sus necesidades espirituales, su sentido de pertenencia, el entendimiento de su procedencia, y sobre todo su expresión. El cuerpo es el medio mediante el cual el individuo exterioriza lo que sucede en su interior de distintas maneras, es el medio mediante el cual tiene voz, incluso cuando no la utiliza.

Es importante la concentración dentro de este elemento, detenerse a escuchar nuestro cuerpo, analizar todos los componentes que lo conforman para descubrirlo, aprender a percibir a través de cada uno de ellos.

2.12.2 El Movimiento

El ser humano está en constante movimiento. Se mueve porque lo necesita y se mueve para poder llegar a donde quiere llegar. A partir de esta necesidad básica que se tiene del movimiento, surgen otras necesidades de expresión que se pueden realizar mediante el cuerpo y el movimiento.

En su tesis de licenciatura ***“Importancia del movimiento y la expresión corporal en la adquisición de los procesos de atención y concentración”***, (Universidad Andrés Bello 2015), las autoras Macarena Anania, Francisca Bello, Florencia Délano y Paula Villalobos, afirman que, en el hombre, las intenciones se expresan cotidianamente en forma de

movimientos: actos, acciones y gestos que se van modelando según las experiencias vividas dentro del contexto familiar, social y cultural.

Cada situación en la vida tiene códigos de movimiento que han sido establecidos por la sociedad y la civilización y que son totalmente válidos y aceptados, considerados dentro de los parámetros.

La danza toma las situaciones cotidianas y los movimientos de estas para realizar representaciones coreográficas, ya sea mediante movimientos impuestos por la sociedad, como es en el caso de algunos estilos de danza, o movimientos los que nos son impuestos y que no se ven, como es en el caso de otros estilos.

El movimiento es la base de la danza. La danza nace porque el ser humano desea expresarse y lo hace mediante su cuerpo. Para poder ejecutar el movimiento, el bailarín debe conocer muy bien su cuerpo y explorar las diferentes maneras en las que este puede moverse.

2.12.3 El Espacio

Este elemento permite desarrollar las manifestaciones del cuerpo en un tiempo y en un lugar específico.

Para que ocurra el movimiento en conjunto con sus desplazamientos, orientaciones y cualidades, es necesario que exista el espacio y que la persona logre tener una percepción del mismo para poder utilizarlo correctamente.

La comunicación ocurre cuando dejamos de estar en el espacio que se delimita por el movimiento que realizamos sin desplazarnos y entramos a explorar el espacio que existe entre nosotros y los demás, y las distintas formas de abordar este espacio mediante el movimiento corporal.

El espacio puede ser un lugar real, con gente real viviendo y actuando el momento, o también puede ser no real, como en un estudio de danza, en un teatro o un lugar al que el público acude asumiendo que es el lugar de una representación.

En un extracto del I Congreso Internacional de Expresión Corporal y Educación “**Cuerpo, Espacio y Movimiento**”, (Zamora 2003), se explica que es el movimiento del bailarín y de su cuerpo el que crea el espacio, este espacio es el que le permite al intérprete desarrollar sus pensamientos y su imaginación, exteriorizando con su cuerpo diversas emociones, sentimientos y pasiones.

2.13 La Enseñanza y Aprendizaje

En las diferentes etapas de vida del ser humano aprende y domina nuevas habilidades, los encargados de la enseñanza deben poder lograr que el estudiante capte la información y para esto, puede hacerlo de diferentes maneras y utilizando dinámicas que faciliten el proceso.

Según el autor Fernando Domenéch en su trabajo de maestría **“Aprendizaje y desarrollo de la personalidad”**, (Universitat Jaume); enseñar es favorecer la construcción de conocimientos de tipo informativo y formativo a los alumnos.

La enseñanza se da en diferentes áreas de la vida, es por esto que es necesario emplear las técnicas que sean más convenientes tanto para la etapa en la que se está desarrollando el individuo, como para el área en la que se busca el desarrollo.

Las técnicas de enseñanza del maestro definen la manera en la que cada uno entiende cómo se aprende y cómo se construye el conocimiento. Teniendo en cuenta los conceptos que cada docente tenga de lo que significa educación, el mismo diseña el programa que considere conveniente en base al conocimiento que desea brindar, los objetivos que busca y los resultados que desea obtener. Además, planifica sus clases y define la manera en la que entablara relación con sus estudiantes.

2.13.1 La Enseñanza en la Infancia

La educación durante los primeros años de vida es muy importante, ya que durante este periodo se desarrollarán aspectos físicos y psicológicos que van a determinar el desarrollo en etapas posteriores de la vida de la persona y a establecer cualidades intelectuales y de personalidad.

La educación infantil es la base y el inicio del proceso educativo. Esta educación tiene que ser adecuada respecto a las necesidades de esta etapa, como se menciona anteriormente, cada etapa de la vida requiere de obtener objetivos distintos y de desarrollar diferentes áreas de conocimiento. Además, se debe tomar en consideración el entorno social y físico durante los primeros años de vida.

Según el artículo ***“El campo y concepciones fundamentales de la Educación de la Primera Infancia”*** de la Asociación Madrileña de Educadores Infantiles, uno de los objetivos fundamentales de la enseñanza en la infancia es la consecución de los logros del desarrollo de todos los niños que se encuentran en esta etapa, en relación a las exigencias y demandas que la sociedad impone a la educación en este periodo.

La infancia tiene una impactante importancia en la maduración del individuo, ya que solamente en los tres primeros años de vida se va a desarrollar la mitad del potencial del ser humano, es decir, que la capacidad que se tiene durante los primeros años es mucho

más grande mientras menor sea la edad del niño, lo que puede ser muy significativo para sus siguientes etapas.

Se puede decir entonces que la educación infantil engloba el desarrollo de la personalidad, el desarrollo motriz, cognitivo o intelectual, el desarrollo relacional, emocional, estético y la creatividad.

2.13.1.1 Expresión Corporal y Gestos en la Infancia

La expresión corporal es la comunicación más frecuente que utilizan los individuos durante la infancia, por lo tanto, se puede decir que una gran parte del desarrollo de los niños pequeños está orientado al desarrollo de la psicomotricidad.

En la infancia la expresión corporal busca la conducta motriz o el movimiento con finalidad expresiva y comunicativa, en el momento en el que se involucra el significado y se utiliza la expresión dramática, el gesto y el juego simbólico, esta expresión pasa a ser psicomotriz.

Dentro de la expresión corporal, los niños hacen constante uso de los gestos para comunicarse y para representar emociones y sentimientos.

En su escrito **“Temas para la educación”**, (2010), la autora María Cáceres, hace referencia a los tres tipos de gestos fundamentales en los primeros estadios evolutivos:

2.13.1.1.1 Automáticos o reflejos: aparecen durante los primeros meses de vida. Los gestos más significativos consisten en gritos, sonrisas, diferentes movimientos reflejos (prensores, de alargamiento, etc.).

2.13.1.1.2 Emocionales: marcan el segundo periodo de evolución de la consciencia. Los gestos correspondientes a esta etapa estarían relacionados con las emociones de miedo, cólera, envidia, alegría, etc.

2.13.1.1.3 Proyectivos: aparecen alrededor de los 6 años, entre el desarrollo de la consciencia emocional y la objetiva. Nos referimos a los gestos de intervención como pueden ser los ruegos, preguntas, aclaraciones, asombros, consuelo, etc.

2.13.1.2 Caracterización e Interpretación en la Infancia

En la infancia los procesos de interpretación de personajes están muy ligados al desarrollo psicomotriz de los niños y a los primeros inicios de la expresión corporal. La infancia es una etapa de predominante expresión corporal, que guiada de la manera correcta puede generar muy buenos resultados.

En el artículo de la Revista Digital para Profesionales de la Enseñanza **“El Teatro en Educación Infantil”**, (2010), escrito por Sofia Domínguez Martínez, se menciona que el teatro ayuda a los niños en la mejora del lenguaje, de la comprensión y especialmente de la expresión. Por lo que puedo concluir que la interpretación y caracterización en la infancia es positiva para los niños, ya que son estos procesos de descubrimiento los que ayudan al infante a desarrollar muchos otros hábitos que serán necesarios en distintas actividades de su vida cotidiana.

Primeramente, es importante realizar prácticas de manera que el niño pueda percibir el espacio y dominar su cuerpo. Cuando ya ha logrado esto, se busca realizar representaciones con gestos de sentimientos, sensaciones y emociones a través de distintos personajes que realizan acciones. Por último, se realiza la representación de una historia ya creada, en esta etapa se combinan las acciones y los personajes.

Tanto en el teatro como en la danza los niños pueden utilizar estas habilidades para representar distintos personajes, esto en las primeras etapas se enseña con juegos y dinámicas para que los estudiantes lo puedan comprender de acuerdo al nivel en el que se encuentran.

2.13.2 La Enseñanza en la Danza

En su ensayo *“Un enfoque pedagógico de la danza”*, la autora Mariela Ferreira explica que educar por medio de la danza no consiste en transmitir solo saberes y conductas, sino en también crear una situación psico-social que incentive a los niños y niñas a descubrir esos saberes, que propicien un cambio en el significado de su experiencia.

Al traducir esto a la labor que realizan los maestros a la hora de enseñar, puedo concluir que los docentes tienen la responsabilidad de adaptar el contenido de manera que puedan lograr despertar en los niños una relación de agrado con las actividades que realizan.

Siempre he pensado que los niños aprenden mejor relacionando las cosas y mediante imágenes, con esto me refiero al hábito de relacionar las actividades que realizan con la imagen de una situación “agradable”.

La enseñanza de la danza aborda importantes concernidos de relación entre la música y el movimiento corporal, los cuales son importantes durante los primeros ciclos cuando es necesario contar con diversas actividades que desarrollen las capacidades motrices, fomenten las relaciones interpersonales, los estados afectivos y la capacidad de reaccionar físicamente frente a la música.

El objetivo de estos contenidos, además de adquirir destrezas rítmicas, será alcanzar la necesidad de expresión y de comunicación necesaria.

La enseñanza de la danza no difiere mucho en cuanto a los contenidos y objetivos que se presentan en la enseñanza en general, existen diferentes estilos de danza, por lo que existen diferentes técnicas para cada estilo y así mismo múltiples dinámicas en cada uno.

El maestro debe saber escoger las dinámicas pertinentes para que los estudiantes puedan desarrollar las habilidades necesarias de cada etapa del bailarín, tanto físicas como emocionales.

Existen múltiples destrezas físicas que el bailarín debe ir alcanzando a lo largo de los niveles que se presentan en cada estilo de danza, este debe fortalecer su cuerpo y lograr que este recuerde todas las habilidades aprendidas para estar en constante avance, además de desarrollar las habilidades emocionales que necesitará lo largo de sus estudios.

Todo esto es posible siempre y cuando el maestro utilice las técnicas de aprendizaje correctas de acuerdo al nivel en el que el estudiante se encuentra. El maestro debe saber también que todos los estudiantes son distintos y no todos aprenderán de la misma manera, por lo que siempre debe contar con recursos alternativos que le permitan llegar a todos y cada uno de sus alumnos.

2.13.2.1 Enseñanza del Ballet Clásico

La enseñanza en el Ballet Clásico se da en diferentes niveles, cada uno con una serie de pasos y habilidades que los estudiantes deben dominar antes de pasar al próximo nivel.

Independientemente de las diferentes escuelas de enseñanza del ballet clásico existen factores presentes en cada una de ellas y que son determinantes para su ejecución. El eje corporal es importante para lograr el dominio del equilibrio y para poner en funcionamiento la musculatura. Este eje se puede encontrar en la región inferior del tronco.

La fuerza de elevación y resistencia es otro complemento importante para desarrollar en la enseñanza de esta técnica, ya que libera las piernas del peso de ejecución durante el movimiento. Este trabajo se inicia en la barra.

A su vez se desarrollará el “en dehors”, que es la rotación de las piernas que inicia en la cadera y progresivamente permite ir colocando los demás elementos de la pierna hasta el apoyo plantar del pie.

Pueden encontrarse dentro de la enseñanza del ballet múltiples escuelas que generalmente presentan el mismo lenguaje con algunas variantes en cuanto a la metodología y también en cuanto a los pasos que se incluyen en cada vocabulario. Estas escuelas son: la francesa, la italiana, la danesa, la rusa, La inglesa y la cubana.

Los niveles a detallar en la siguiente sección son los establecidos por el Royal Ballet School en su programa educativo.

2.13.2.2 La Enseñanza en el Ballet Clásico en niños con edades comprendidas entre 5 y 11 años

La enseñanza del ballet clásico para niños comprendidos en edades entre los 5 y 11 años está compuesta por 5 niveles de la clasificación según escuela inglesa para la enseñanza del Ballet Clásico.

2.13.2.2.1 Nivel Pre Primario

Este nivel incluye niños de 4 a 5 años. No usan la barra para ejecutar los ejercicios, las niñas utilizan un traje de falda larga y amplia, arriba de la rodilla con medias al tobillo, no usan zapatos. Los niños un short y un suéter.

Se inicia con movimientos en círculo, con movimientos libres e imaginativos como correr, marchar, caminar en media punta y skip. Luego se pasa a ejercicios del piso que ayudan a mantener y sostener su espalda y su abdomen. Se realizan estiramientos simples. En este nivel deben usar material como figuras, cuentos y juegos.

En el centro aprenden a realizar ejercicios como demi plié, raises, transferencia de peso de primera y segunda posición de pies, port de bras y saltos con los pies en sexta posición. Para terminar, hacen una venia al maestro.

2.13.2.2.2 Nivel Primario

Este nivel incluye niños de 6 a 7 años. Se mantiene el uniforme de pre primario. Se hace énfasis en una buena presencia y el uniforme correcto.

No se utiliza la barra. Según el ejercicio que se ejecute, los brazos se colocan en preparatoria o se sostienen a la second, en caso de que a los niños les cueste, deben ponerlos en la cintura.

Siempre se recomienda comenzar la clase con movimientos libres que ayuden al niño a relajarse: skip, correr en media punta, trotar, marchar en círculo en dirección de las manecillas del reloj o en contra.

Luego de esto se realizan los ejercicios de piso. Se debe enseñar la forma correcta y más sencilla para sentarse. Se realizan ejercicios para la espalda, para los pies, estiramientos para las piernas y ejercicios para el abdomen.

En el centro se ejecutan ejercicios de primera, segunda y tercera posición de pies a través del dégagé, usando la cabeza para ir de una posición a otra. Se enseña el port de bras, demi plié, sauté en première, sauté y echappé, movimientos laterales, gran battement y ejercicios para el enfoque de la vista.

Se hace énfasis en la interpretación musical y la mímica. Al final de la clase realizan una venia.

2.13.2.2.3 Nivel Primer Grado

Este nivel incluye niños de 7 a 8 años. A partir de este nivel las niñas usan solamente leotardo, los niños siguen usando short, medias cortas y zapatillas de ballet.

En este nivel ya se empieza a emplear la barra en algunos ejercicios. Estos serán ejecutados frente a la barra y en la preparación colocarán sobre la misma las manos juntas. En esta posición se controla mejor la colocación del cuerpo.

La estructura de la clase consta de los ejercicios realizados en la barra: demi plié, battement tendu devant y derrière, grand battement devant, sauté, preparación para pirouettes; y de los ejercicios realizados en el centro: port de bras, battement tendu, sauté en première, sauté en première combinado con echappé, galopes, pas de cheval, soubresauts, petit jeté y el enchainement.

Se toma un espacio de la clase para trabajar la mímica y la interpretación musical y se finaliza la clase con una venia

2.13.2.2.4 Nivel Segundo Grado

Comprende edades entre 9 y 10 años. Se mantiene la posición inicial y final en port de bras.

La estructura de la clase consta de los ejercicios realizados en la barra: demi y grand plié, battement tendu, battement glissé, ronde de jambe à terre, grand battement, changement de pied, echappé sauté, preparación para pirouettes, jeté ordinarie; y de los ejercicios realizados en el centro: port de bras, battement tendu, direcciones de cuerpo, glissade, blancé de cote, balance en avant y en arrière y petit jeté.

Se abre un espacio dentro de la clase para trabajar la interpretación musical y la mímica.

CAPÍTULO III

MARCO DESCRIPTIVO

CAPÍTULO III

MARCO DESCRIPTIVO

El montaje coreográfico que se realizó con las estudiantes de la Academia de Danzas Arte Ballet Studio se dio dentro de la función de fin de año de la academia. Este montaje fue utilizado como una manera de ver los resultados al implementar la guía propuesta por mi persona, sin embargo, la misma fue ideada para implementarla en cualquier obra coreográfica.

La Academia de Danzas Arte Ballet Studio es una academia dirigida por Stephanie Lee situada en San Miguelito, Villa Lucre, cuenta con más de 20 años de experiencia, fundada en 1996, comprometidos a la enseñanza de la danza en sus distintas manifestaciones con calidad, disciplina y amor. También cuenta con docentes certificados y amplia trayectoria en artes escénicas.

La academia ofrece cursos en distintas disciplinas como: Ballet Clásico, Danza Contemporánea, Gimnasia Rítmica, Jazz, Urbano en sus distintos niveles, comprendidos entre los 2 y 18 años de edad.

Anteriormente la escuela ha realizado numerosos ballets y producciones artísticas, entre las que se encuentran: El Cascanueces (2018), El Mago de Oz (2017), Alicia en el País de las Maravillas (2016), La Bella Durmiente (2015), entre otros.



Imagen #1 Función de fin de año 2018 “El Cascanueces”
Tomada por AESI Photo Agency

El ballet que se escogió para la función se titula Cipollina y es una adaptación del ballet Cipollino, coreografiada por los maestros de la misma. Se realizó una adaptación tanto de las coreografías como del libreto. La música que se utilizó es la música del montaje coreográfico original, se seleccionaron únicamente algunas pistas.

3.1 Descripción del ballet a interpretar

Ballet Cipollina es una adaptación del ballet infantil Cipollino estrenado en diciembre del 2007 en el Mikhailovsky Theatre por el Ballet Mikhailovsky.

3.1.1 Libreto Original

El libreto original fue escrito por Gennady Rykhlov y editado por Genrikh Mayorov después del cuento infantil de Gianni Rodari que trata sobre la lucha de las clases bajas contra los poderosos, el bien contra el mal y la importancia de la amistad para hacer frente a las dificultades.



Imagen #2 Ballet Cipollino Mikhailovsky Theatre
Obtenida de <https://mikhailovsky.ru/en/afisha/repertoire/cipollino/>

3.1.1.1 Argumento Original

El argumento de esta historia entra dentro de la categoría de las fábulas. La fábula es una composición narrativa breve, generalmente en prosa o verso, en la que los personajes principales son animales o cosas animadas que presentan características humanas.

En su artículo **“Teoría de la fábula”**, el autor Juan Carlos Dido, (2009), especifica que la fábula ha sido interpretada como parte de la literatura infantil. Afirma que lo prueba la abundancia de ediciones del género dedicadas a la infancia. De hecho, la publicación de fábulas en nuestra época se realiza principalmente en volúmenes dirigidos a los niños. Se adapta el lenguaje de los textos, si los originales tienen un léxico difícil.

3.1.1.1.1 Acto I

Una Plaza en una ciudad de cuento de hadas. Parece que solo hay cestas de verduras y cajas de frutas. Pero, de hecho, esas son casas grandes y pequeñas donde viven frutas y verduras.

La familia de los rábanos se encuentra con la familia de las cebollas. La madre Cipolla y el padre Cipollone están tratando de hacer frente al travieso Cipollino y a su hermana pequeña Cipolleta. El señor Uva está reparando zapatos. El señor Calabaza está buscando algunos ladrillos para construir su casa. El profesor Pera toca el violín y todos los ciudadanos están bailando. De repente, el señor Tomate aparece en la plaza anunciando la visita del Príncipe Limón, a quien le gustaría hablar con los ciudadanos. El Príncipe Limón acaba de emitir una nueva ley: el sol, el viento y la lluvia deben pagarse. Las verduras y las frutas están indignadas.

En la estampida, Cipollino ha pisado inadvertidamente el pie de Limón. Los guardias están indignados: el Príncipe Limón ha sido insultado. El “rebelde” debe ser castigado. Pero Cipollino ha desaparecido y los guardias arrestan al viejo Cipollone. Las cebollas están de duelo. Pero otras familias también tienen problemas, El señor Calabaza no puede construir una casa. Todos los ciudadanos unidos por Cipollino lo están ayudando. Apenas han terminado de construir la casa y aparece el señor Tomate, está apunto de estallas de ira: la casa de Calzaba se ha construido en tierra de las condesas Cerezas. Es propiedad privada y nadie puede usarla. La guardia del Príncipe Limón destruye la casa. El pobre vejo Calabaza está desesperado. Cipollino busca venganza.

3.1.1.1.2 Acto I

Cipollino y su amigo el pequeño rábano irán al palacio para encontrar el lugar donde mantienen al viejo Cipollone. En el camino se encuentran con el joven conde Cereza, que está muy solo en el palacio. Cipollino, Rábano y joven conde Cereza se hacen amigos. Intentando encontrar a Cipollone encarcelado, el señor Tomate casi los atrapa, pero logran escapar. Las condesas Cereza están haciendo una fiesta en honor al Príncipe Limón. Mientras todos están ocupados bailando, los amigos logran liberar a Cipollone.

La guardia de Limón y la policía están buscando a los fugitivos. Cipollino esconde a su padre y Rábano, pero es arrestado. En los jardines del palacio, el conde Cereza se encuentra con Magnolia. Juntos encuentran a Cipollino encarcelado. Magnolia con su fragancia envía a los guardias a dormir; el conde Cereza los ata y libera a Cipollino, El

Príncipe Limón llega a la prisión para castigar al “rebelde”, pero solo encuentra a los guardias atados.

El Príncipe enfurecido ordena disparar el cañón contra la gente del pueblo, pero Cipollino y sus amigos logran empujar al Príncipe dentro del cañón. Cuando el humo se aleja, no hay Príncipe Limón, ni cañones, ni guardias. De ahora en adelante, todos vivirán felices en la ciudad de cuento de hadas. Habrá una nueva ciudad bajo el cielo azul claro: ¡una ciudad de amigos!

3.1.2 Coreografía Original

La coreografía del ballet Cipollino y su libreto fueron desarrollados por Genrikh Mayorov. Genrikh Mayorov es un coreógrafo y bailarín ruso del Ballet Bolshoi el cual se inspiró en el cuento infantil de Gianni Rodari para crear esta obra.



Imagen #3 Genrikh Mayorov
Obtenida de http://sputnikimages.com/hier_rubric/photo/632879.html

3.1.3 Música Original

La música del ballet Cipollino fue escrita por Karen Khachaturyan. Karen Surenovich Khachaturyan fue un compositor y profesor de música y pianista soviético y ruso-armenio. Estudió en el Conservatorio de Moscú.

Sus composiciones se caracterizan por una unidad rítmica y un cuidadoso e idiomático uso de las fuerzas instrumentales. Sus trabajos han sido grabados por reconocidos artistas. Se especializa en el género de música clásica.

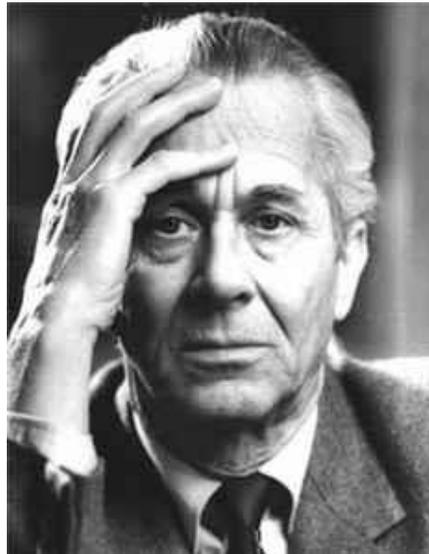


Imagen #4 Karen Khachaturyan
Obtenida de <https://www.discogs.com/artist/2194836-Karen-Khachaturian?noanv=1>

3.1.4 Adaptación “Cipollina”

La adaptación de libreto fue realizada por la profesora Stephanie Lee. La adaptación coreográfica fue realizada por: Cristina Lee, Denisse Juárez y Maryorie Córdoba.

3.1.4.1 Stephanie Lee

Directora de Arte Ballet Studio es una bailarina profesional, productora, pedagoga y gestora cultural. Ha bailado para el Ballet Nacional de Panamá, Cía. Gramo Danse, FEC. Tiene un master en Artes Escénicas de la URJC-Madrid y es especialista en Bellas Artes con énfasis en Ballet Clásico de la UP, además cuenta con el título de Técnico Superior de Bellas Artes del INAC. Ha escrito dos investigaciones: “Potencial de creación en el perfil de personalidad del bailarín” y “Danza Clásica como herramienta para el desarrollo psicomotor en niños de 2 a 4 años”.

3.1.4.2 Cristina Lee

Es la subdirectora de Arte Ballet Studio, es una bailarina profesional, pedagoga e Iluminadora de la danza. Cuenta con un Técnico Superior en Ballet Clásico del Instituto Superior de Bellas Artes del INAC y actualmente cursa estudios de Especialidad en Bellas Artes con Énfasis en Ballet Clásico de la UP.

3.1.4.3 Denisse Juarez

Es una bailarina y maestra egresada de Arte Ballet Studio, actualmente cursa estudios de Especialidad en Bellas Artes con Énfasis en Ballet Clásico de la UP.

3.1.4.4 Maryorie Córdoba

Es una bailarina y maestra egresada de Arte Ballet Studio.



Imagen #5 Afiche de la producción
Obtenida de la página de Facebook Arte Ballet Studio

3.1.4.5 Adaptado del Argumento

El argumento que se verá a continuación es una adaptación de la historia del ballet original. Las adaptaciones son cambios que se realizan en una obra literaria, para presentarla ya sea en un medio distinto al que estaba destinada o para realizar cambios en la narración de la historia, por diferentes motivos.

La razón por la que se decidió realizar el montaje en base a una adaptación y no utilizando la versión original fue porque no había suficientes alumnas para realizar el montaje

completo, además se consideró que el final no era el más apropiado, se buscó un final positivo.

3.1.4.5.1 Acto I

Una plaza en una ciudad de cuento de hadas. Parece que solo hay cestas de verduras y cajas de frutas. Pero, de hecho, esas son casas grandes y pequeñas donde viven frutas y verduras.

La familia de los rábanos se encuentra con la familia de las cebollas. La madre Cipolla y el padre Cipollone están tratando de hacer frente a la traviesa Cipollina y a su hermana pequeña Cipolleta. Maestra Uva está reparando zapatos. La señora Calabaza está buscando algunos ladrillos para construir una casa para ella. La profesora Pera toca el violín y todos los ciudadanos están bailando felices. De repente, la señora Tomate aparece en la plaza y anuncia la visita de la Princesa Limón, a quién le gustaría hablar con sus ciudadanos. La Princesa Limón acaba de emitir una nueva ley: el sol, el viento y la lluvia deben pagarse. Las verduras y las frutas están indignadas.

En la estampida, Cipollina ha pisado inadvertidamente el pie de Limón. Los guardias están furiosos: la Princesa Limón ha sido insultada. “El rebelde” debe ser castigado. Pero Cipollina ha desaparecido y los guardias arrestan a su madre, Cipolla. Las cebollas están de duelo. Pero otras familias también tienen problemas. La señora Calabaza por sí sola no

puede construir la casa. Todos los ciudadanos, unidos por Cipollina, la están ayudando. Apenas se ha construido la casa, aparece la señora Tomate. Está a punto de estallar de ira, la casa de Calabaza se ha construido en tierra de las condesas Cereza. Es propiedad privada y nadie puede usarla. La guardia de la Princesa Limón destruye la casa. La pobre señora Calabaza está desesperada. Cipollina busca venganza.

3.1.4.5.2 Acto II

Cipollina y su amiga la pequeña Rábano, irán al palacio a encontrar el lugar donde guardan a madre Cipolla. En el camino se encuentran con la joven condesa Cereza, que está muy sola en el palacio. Cipollina, Rábano y Cereza se hacen amigas. Intentando encontrar a Cipolla encarcelada, la señora Tomate casi las atrapa, pero estas logran escapar. Las condesas Cereza están haciendo un festín en honor a la Princesa Limón. Mientras todos están ocupados bailando, las amigas logran liberar a Cipolla.

La guardia de Limón y la policía están buscando a los fugitivos. Cipollina esconde a su madre y es arrestada. En los jardines del palacio, la joven condesa Cereza se encuentra con Magnolia, la maravillosa flor. Juntas encuentran a Cipollina encarcelada. Magnolia con su fragancia envía a los guardias a dormir; la joven condesa Cereza libera a Cipollina. La Princesa Limón llega a prisión a castigar a la “rebelde” pero solo encuentra a los guardias atados.

La Princesa enfurecida ordena disparar un cañón contra la gente del pueblo, pero Cipollina y sus amigas logran hacer cambiar de parecer a la Princesa. De ahora en adelante, todos vivirán felices en la ciudad de cuento de hadas. Habrá una nueva ciudad bajo el cielo azul claro: ¡Una ciudad de amigos!

3.2 Personajes para interpretación

El grupo de estudiantes que se escogió para aplicar el estudio de la guía metodológica es el grupo de ballet 1-B, estas estudiantes asisten a clases dos veces a la semana, los lunes y los miércoles de 4:30 pm a 5:30 pm. Se estudiaron dos personajes: las uvas y las flores. El grupo está conformado por 7 estudiantes y se dividió en un trio y un cuartero para poder trabajar estos dos grupos.

El proceso de montaje se inició el 9 de septiembre y se extendió hasta el 17 de diciembre, que fue el día en que se realizó la presentación de la obra en el Teatro Balboa. Durante este tiempo se designaron distintas tareas para cada semana de manera que se pudiera abarcar todo el material que la guía había propuesto.

3.3 Perfil de los personajes

En el ensayo ***“Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales”***, (Universidad Carlos III de Madrid) de Elena Galán Fajardo, se describe que un personaje no existe por sí solo, sino que aparece siempre en un contexto, marcado

por distintas influencias sociales, políticas y culturales, que dan como resultado su forma de vestir, su forma de actuar, la manera de hablar, entre otras cosas.

Perfil es un término que se utiliza para describir o nombrar al grupo de rasgos característicos de alguien o algo. Todas las características que surgen como resultado de esta influencia de la que habla Elena Galán Fajardo se van acumulando en distintas categorías propias del personaje, pudiendo ser tanto de la manera que luce como de la manera en la que actúa, esta formación de categorías presenta un despliegue de rasgos que conforman el perfil del personaje.

Antes de empezar a aplicar los pasos requeridos dentro de la guía para el estudio de los personajes, es necesario que el maestro defina los personajes y tenga claro la dirección que desea tomar con cada uno, ya que de esto dependerá que tan claro va a transmitir esta información a los estudiantes para que puedan captarla y entender el personaje que van interpretar.

Cada coreógrafo decide la dirección en la que quiere llevar los personajes, existen distintas maneras de representar un mismo elemento o una misma figura. Pueden variar las maneras en las que se puede representar un personaje ya establecido. Por ejemplo: si se trata de un montaje en el que el personaje principal es un fantasma, el coreógrafo puede decidir qué tipo de fantasma quiere que el bailarín represente, podría ser un

fantasma gracioso, uno malvado, uno gracioso, etc. Todo esto lo puede realizar mediante el uso del perfil del personaje.

3.3.1 Perfil físico

El perfil físico se desarrolla para que los estudiantes tengan una idea o una imagen del personaje que van a interpretar, se puede hacer una comparación al visualizar el aspecto real del elemento que van a representar, pero no necesariamente el maestro va a escoger que los estudiantes se vean de esta manera. El perfil físico va a depender del contexto en el que se desee llevar el montaje.

3.3.2 Perfil personal o de comportamiento

Este perfil es el que se desarrolla por el maestro o coreógrafo. En este, se deben reunir todas las características de la personalidad y del comportamiento del personaje. Sus cualidades, sus gustos, la manera en la que se desenvuelve dentro de su ambiente y como se relaciona con los demás personajes. Son todos los rasgos tanto positivos como negativos que lo definen.

3.3.3 Perfil de peculiaridades

Según la editora Dalila Cabrera, en su artículo ***“La personalidad de tu personaje”***, (2016), para crear un personaje es necesario definir cuáles son las peculiaridades del

mismo, esto quiere decir que se debe establecer las manías, rarezas y movimientos únicos que lo caracterizan, ya sea que tengan explicación o no.

Al traducir esto a la danza, el perfil de peculiaridades dentro de esta guía será la cualidad de movimiento del personaje, estas pequeñas peculiaridades serán movimientos o cualidades del movimiento representados mediante la expresión corporal del bailarín, también pueden estar representados por pasos o gestos que sean específicamente para identificar a ese personaje y relacionar la coreografía con la imagen que se desea representar.

3.4 Personajes seleccionados

Los personajes que los dos grupos representaron tuvieron cada uno su propia descripción en base a los perfiles anteriormente mencionados.

3.4.1 Las Uvas

Las uvas no utilizaron un vestuario con la forma redonda que representa a las uvas, en cuanto al **perfil físico**, estas se presentaron con su respectivo vestuario de Ballet Clásico, el cual es un traje largo con falda. Lo que se mantuvo de la figura original de las uvas fue el color, ya que llevaron trajes con distintos tonos del color morado.



Imagen #6 Vestuario de las uvas
Obtenida del catálogo de Curtain Call

En cuanto al **perfil de comportamiento** las uvas se desarrollaron como personajes misteriosos y envueltos de intriga y suspenso. Son serias y su presencia suele ser silenciosa y cautelosa. Siempre están pendientes del escenario que se encuentra a su alrededor y tratando de curiosear un poco, generalmente sin ser vistas, son sigilosas.

Con respecto al **perfil de peculiaridades** y cualidad de movimiento de las uvas, se propuso que en alguna parte de la coreografía que las niñas bailaran en conjunto utilizando formaciones en las que estén unidas por los brazos, ya que las uvas suelen venir en racimos y esta imagen es la que se buscó representar al realizar este tipo de movimiento. Además, el movimiento que realizaron es ligero y silencioso, por lo tanto, se debe trabajó la caminata de las niñas de manera que se pueda visualizar este efecto. Por

ser personajes sigilosos, es característico del baile que las niñas hagan mímicas de silencio para evitar ser vistas y alguna que otra vez lleguen a esconderse.

3.4.2 Las Flores

El **perfil físico** de las flores se pudo observar en el vestuario, utilizaron un vestuario colorido, igual que la mayoría de las flores y suelto a manera de tutu romántico, de manera que se pudiera mover lo suficiente para crear un efecto de fluidez.



Imagen #7 Vestuario de las flores
Obtenida del catálogo de Curtain Call

Con respecto al **perfil de personalidad**, las flores son alegres, dinámicas y divertidas, son flores muy amigables y están dispuestas a brindarle una sonrisa a cualquier persona que esté de paso por la ciudad. Son coquetas y siempre están en movimiento.

En cuanto al **perfil de la cualidad de movimiento** del personaje, las flores tienen una coreografía que resalta el movimiento fluido y libre, pero manteniendo siempre las líneas del cuerpo ya que son personajes delicados, tratando de visualizar la imagen de una flor que se mueve con el viento. En esta parte se utilizaron mucho los brazos y el movimiento suave de estos. Las flores en algunas partes bailan al unísono representando la imagen de conjunto, como flores en un valle. Los movimientos algunas veces son más lentos, otras veces más rápidos, para crear el efecto de dinamismo del que se habla en las particularidades de las flores de esta coreografía. Siempre están sonriendo.

3.4.3 Las Cerecitas

Las cerecitas son un personaje que no entra en el rango de edad que abarca esta investigación, sin embargo, se decidió incluir este trabajo como complemento y como muestra de las adaptaciones que se pueden hacer al proceso dependiendo del rango de edad que se trata. Este grupo de niñas también está bajo mi dirección, es el grupo de Rítmica y son 4 niñas de 3 años que asisten a sus clases de 2:30 pm a 3:30 pm los martes y los jueves.

En el **perfil físico** de las cerecitas no se mantiene la forma original de las cerezas, las niñas utilizaron un pequeño tutu rosado con detalles en verde claro y rojo, en el cual se mantuvieron los colores originales de las cerezas.



Imagen #8 Vestuario de las cerecitas
Obtenida del catálogo online de Curtain Call

En cuanto a su **perfil de personalidad**, las cerezas tienen un personaje muy particular, las cerecitas de esta obra son pequeñas y curiosas, son personajes de la realeza ya que son el cuerpo de baile de la condesa cereza, ellas creen que tienen el máximo poder entre todos, pero lo cierto es que a veces hasta resultan un poco graciosas. Las cerecitas son coquetas y siempre consideran hacer un favor a los integrantes del pueblo al mandarles un saludo real, ya que sienten que están a un nivel más elevado socialmente.

Con respecto a la **cualidad de movimiento** de las cerecitas, ellas siempre mantienen su cabeza en alto y mirando por encima del hombro a los demás ciudadanos, tienen un movimiento gracioso que las caracteriza ya que son en parte una pequeña sátira de lo que el poder representa, este movimiento es una pequeña sacudida del cuerpo donde predomina el movimiento de los hombros y la cadera. Además, las cerezas constantemente mandan saludos reales y sin mucha preocupación a todos los integrantes de su pueblo desde lejos.

Es importante reconocer que para tratar este grupo se tuvo que hacer una pequeña adaptación del proceso ya que la comprensión de indicaciones durante esta edad no es la misma que para niñas de 5 a 11 años, tanto las primeras partes explicativas como el mismo montaje coreográfico debe ser acorde a la capacidad de entendimiento de los estudiantes.

Para cada concepto que se tenía del perfil de este personaje, se utilizaron variantes e imágenes que las niñas pudieran comprender y relacionar y que ellas misma propusieran para poder facilitar la comprensión del personaje. Además, para el montaje coreográfico se tomaron en cuenta movimientos que las niñas relacionaran con conceptos que ya conocen y que para ellas tuvieran un significado, de manera que pudieran recordar la secuencia mientras interpretaban el personaje. Este significado se establecía durante el proceso explicativo en el momento en el que se asignaban movimientos característicos del personaje.

3.5 Interacción con los demás personajes

Dentro de la obra Cipollina, los personajes escogidos para el grupo de estudio tuvieron interacción con otros personajes de la obra. Cuando el montaje estuvo relativamente avanzado, se realizaron ensayos incorporando a los demás grupos, en donde las estudiantes trabajaron más que nada partes interpretativas para complementar la historia.

En esta parte es importante que el grupo conozca el papel que juega dentro de la obra y que para este punto ya tengan bastante el perfil del personaje.

CAPÍTULO IV
GUÍA METODOLÓGICA

CAPÍTULO IV

GUÍA METODOLÓGICA

4.1 El Proceso

Según el diccionario de la Real Academia Española un proceso es el conjunto de fases sucesivas de un fenómeno o de una operación.

Todo buen resultado requiere de un proceso que detalle las acciones que se van a realizar o las fases que son mencionadas por el diccionario de la Real Academia Española. Las acciones correspondientes de cada fase deben ser completadas para poder ir avanzando en las etapas hasta llegar al final del proceso y obtener resultados.

El proceso que se lleva a cabo con los estudiantes puede variar dependiendo del tiempo que se tenga contemplado para el montaje de la obra. Puede resultar una tarea más fácil para el maestro, si este divide el proceso en distintas partes de manera que se puedan abarcar todos los pasos necesarios para que las estudiantes puedan captar bien lo que se está haciendo y entender qué busca el maestro en la interpretación del personaje que se les asignó.

4.1.1 Primera parte: Explicación

Es la parte introductoria del proceso y de la obra misma. Esta es una etapa de recepción de información y de comprensión del proceso y de los pasos que se van a realizar en el mismo.

En esta primera parte básicamente lo que se hace es explicar a las estudiantes el proceso del que van a ser parte, se les explica el objetivo del mismo, las actividades que se van a realizar para lograrlo y que papel van a jugar dentro del proceso.

Las estudiantes deben recibir del maestro información como: la obra o el ballet que se va a realizar, por qué se escogió, qué personaje se les ha asignado, como va a llevarse a cabo el proceso de aprendizaje del mismo, cuáles son los aspectos importantes que el maestro desea abarcar en cuanto a interpretación y coreografía.

En este caso también se le va a muestra a las niñas el video del ballet para que conozcan la obra, mientras simultáneamente el maestro explica lo que ocurre en el mismo, siempre haciendo énfasis en el personaje que se le asignó al grupo y explicando las entradas y salidas que realizan para entender como encajan dentro de la historia.

4.1.2 Segunda Parte: Presentación del perfil de los personajes

Es igualmente una parte descriptiva, en esta se presentan las secciones del perfil del personaje que se detallan anteriormente de manera general y luego se enfoca en el personaje que los estudiantes van a interpretar. Es importante la correcta descripción de los tres tipos de perfil que se establecieron.

En esta segunda parte se les habla a las estudiantes acerca de los personajes que escogieron para ellas. Se les explica los tres perfiles anteriormente mencionados: el perfil físico, el perfil de comportamiento y el perfil de peculiaridades o cualidades de movimiento.

Esta parte es crucial para el proceso de la interpretación ya que el resultado coreográfico e interpretativo va a depender totalmente de que el maestro logre que los estudiantes capten la descripción de su personaje.

Es importante que el maestro explique cómo van a lucir, ya que los niños entienden mejor mediante imágenes, al saber cómo van a verse, empezarán a tener una idea de quiénes serán. También debe explicar cuál va a ser la personalidad que deben desarrollar, describir todos los aspectos tanto positivos como negativos del personaje. Además, se debe explicar a los estudiantes que, como personajes, tendrán particularidades que los diferenciarán de los demás.

En esta parte el maestro empieza a mostrar cuáles son los movimientos característicos del personaje, puede tomar una sección de la clase para realizar diagonales o ejercicios que incluyan el movimiento característico de su personaje o la cualidad de movimiento que tiene el mismo, ¿Cómo se mueve?, ¿Qué hace?, ¿Qué gestos hace?, ¿Qué emociones presenta?, ¿Cómo se desplaza?

4.1.3 Tercera parte: Montaje coreográfico

El montaje coreográfico es la combinación de distintos elementos tales como música, coreografía y escenario en los que se busca representar una historia o una situación. Es importante reconocer que el montaje coreográfico es solo una parte del proceso coreográfico, este otro incluye muchos otros elementos, algunos de ellos se describen en las otras partes de este escrito.

Cuando ya las estudiantes hayan comprendido el personaje que interpretarán y manejen los movimientos que este realiza, será el momento de comenzar con el montaje coreográfico.

En esta parte el maestro enseña a las estudiantes la coreografía del personaje, es decir, las secuencias de pasos que deberán realizar. Dentro de estas secuencias estarán incluidos los pasos característicos del personaje, combinados con pasos de la técnica del Ballet Clásico.

A medida que se vaya realizando el montaje, el maestro debe dar las direcciones interpretativas adecuadas, como, por ejemplo: las expresiones que deben realizar y los momentos en que deben realizarlas, los momentos en los que la cualidad de movimiento debe cambiar, en caso de que se desee cambiar. Además, debe indicar dónde se van a incorporar los movimientos característicos del personaje.

4.1.4 Cuarta parte: Ensamble personaje-montaje

El ensamble personaje-montaje no es más que incorporar el trabajo de interpretación aprendido a la coreografía que el maestro ha propuesto y las secuencias que la conforman, de manera que el estudiante pueda hacer ambas a la vez y su personaje pueda fluir de manera natural.

En el momento en el que todas las estudiantes hayan comprendido sus personajes, hayan captado los perfiles descritos por el maestro y hayan aprendido los pasos de la coreografía, es momento de que se realicen las prácticas que incorporen todo lo que han aprendido.

En estas prácticas que se desarrollan dentro de clases, el maestro deberá encargarse de que se dé una correcta incorporación de todos los aspectos importantes del proceso y de que las estudiantes puedan realizar todas las actividades requeridas en la guía. Debe

verificar que el estudiante puede realizar las distintas tareas del proceso interpretativo de manera fluida y con naturalidad.

4.1.5 Quinta parte: Interacción con los otros personajes

En una obra que narra una historia siempre va a ocurrir que los personajes se encuentren en algún punto de la misma e intercambien una conversación, en esta parte del proceso se establecen los puntos en los que los distintos personajes van a interactuar y también se establecen las conversaciones que se van a desarrollar y a expresar por medio del cuerpo y sus gestos.

Es importante reconocer que el grupo estudiado forma parte de una producción general, por lo tanto, cuando se hayan logrado los objetivos individuales del grupo, es momento de que este realice el trabajo de interacción con los demás personajes en los ensayos generales.

Para realizar esta parte, los maestros de los grupos involucrados deberán plantear las distintas situaciones en las que se van a desarrollar los personajes que formen parte de la escena. No será necesario describir perfiles en esta parte, porque individualmente cada grupo ya los conoce.

Lo que se realiza es establecer la interacción y la conversación que se va a desarrollar mediante la expresión corporal, en otras palabras, se van a unir los movimientos del personaje con algunas mímicas establecidas del Ballet Clásico, que como se menciona anteriormente en el documento en la sección La Mímica, son expresiones que se realizan a través del cuerpo por medio de movimientos corporales, gestos o señas, de esta manera se podrá entablar una conversación entre los grupos y poder mostrar a los espectadores de que se trata la historia.

4.1.6 Sexta parte: Ensamble General de la obra

El ensamble general de la obra es unir cada una de las partes que conformaron el proceso, primeramente, cada personaje trabajó individualmente sus características, luego lo incorporaron con su propia coreografía, después de esto se trabajó por grupos de interacción para formar los cuadros interpretativos, hasta llegar a esta última sección en la que cada una de esas partes se une y forma un conjunto, que es la obra.

En esta etapa final del proceso, participan todos los grupos del ballet. Se realiza un ensamble de todas las coreografías y los cuadros interpretativos para que cada grupo sepa el momento en el que debe realizar sus actividades y la obra pueda fluir con naturalidad.

Esta parte es importante para que cada grupo vea de manera general lo que están haciendo los otros grupos y puedan comprender lo que sucede en la obra, de esta manera sabrán con certeza el papel que desarrollan en la misma.

4.2 La Planificación

Para poder lograr cada una de las partes del proceso creativo e interpretativo se ha propuesto que las mismas se organicen detalladamente de acuerdo con las semanas que se estará realizando el programa.

Es importante reconocer que esto es una propuesta que muestra como pueden ser organizados los pasos del proceso, sin embargo, se debe tener en cuenta que cada maestro puede hacer los cambios pertinentes dependiendo del tiempo que disponga para su montaje y también del nivel de los estudiantes con los que está trabajando, ya que es una guía.

Esta planificación esta específicamente realizada para estudiantes entre los 5 y 11 años de edad y se dispuso de un tiempo de 14 semanas para poder realizarla, en base a esto se dividió el material del proceso. La guía es adaptable a cualquier personaje de cualquier obra coreográfica y así mismo la planificación puede ajustarse dependiendo del tiempo que se disponga para el montaje, siempre y cuando se conserve el contenido.

PLANIFICACIÓN PERSONAJES

TITULO: BALLET 1-B

DURACION: 1 HORA- SEMANA 1

OBJETIVO: APLICAR LA GUÍA METODOLÓGICA PROPUESTA PARA EL DESARROLLO DE LA INTERPRETACIÓN DE PERSONAJES EN EL BALLET CLÁSICO.

Competencias	Contenidos	Estrategias metodológicas		
		Técnicas	Actividades	Recursos
<p>1. Reconocen las distintas mímicas del ballet cuando se les presentan.</p> <p>2. Comprenden la importancia de la interpretación en escena.</p> <p>3. Exploran actividades para el desarrollo creativo.</p>	<p>1. Mímica del Ballet.</p> <p>2. Proyección escénica.</p> <p>3. Creatividad.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Observación. ▪ Asociación de ideas. ▪ Visualización. ▪ Imágenes. 	<p>1. Presentación del video del ballet original de Cipollino.</p> <p>2. Explicación del trabajo que se realizará los próximos tres meses y lo que se desea lograr.</p> <p>3. Comentarios por parte de las niñas de lo que va ocurriendo y oportunidad para que expresen la línea de la historia.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ CD player. ❖ Computadora. ❖ Salón de clase. ❖ Voz y lenguaje. ❖ Cuaderno. ❖ Cable auxiliar.

Cuadro 1

PLANIFICACIÓN PERSONAJES

TITULO: BALLET 1-B

DURACION: 1 HORA- SEMANA 2

OBJETIVO: APLICAR LA GUÍA METODOLÓGICA PROPUESTA PARA EL DESARROLLO DE LA INTERPRETACIÓN DE PERSONAJES EN EL BALLET CLÁSICO.

Competencias	Contenidos	Estrategias metodológicas		
		Técnicas	Actividades	Recursos
<p>1. Entienden el concepto de interpretación y el papel que juega dentro del proceso creativo.</p> <p>2. Reconocen el concepto y la importancia del perfil del personaje que les corresponde.</p> <p>3. Relacionan la música con el personaje que les corresponde interpretar.</p>	<p>1. Análisis del aspecto teatral.</p> <p>2. Expresión corporal.</p> <p>3. Musicalidad y ritmo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Observación. ▪ Asociación de ideas. ▪ Visualización. ▪ Imágenes. 	<p>1. Desarrollo de los pasos que se van a seguir para proceso creativo.</p> <p>2. Lectura y explicación de cada personaje y su perfil, tanto físico, como de personalidad y de cualidad de movimiento.</p> <p>3. Reproducción del track correspondiente para cada personaje.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ CD player. ❖ Salón de clase. ❖ Teléfono celular. ❖ Voz y lenguaje. ❖ Cuaderno. ❖ Cable auxiliar.

Cuadro 2

PLANIFICACIÓN PERSONAJES

TITULO: BALLET 1-B

DURACION: 1 HORA- SEMANA 3 y 4

OBJETIVO: APLICAR LA GUÍA METODOLÓGICA PROPUESTA PARA EL DESARROLLO DE LA INTERPRETACIÓN DE PERSONAJES EN EL BALLET CLÁSICO.

Competencias	Contenidos	Estrategias metodológicas		
		Técnicas	Actividades	Recursos
<p>1. Desarrollan el perfil de personalidad del personaje y sus características.</p> <p>2. Comprenden el perfil de cualidad de movimiento del personaje.</p> <p>3. Reconocen las distintas mímicas del Ballet Clásico que se pueden incorporar a la interpretación del personaje.</p>	<p>1. Análisis del aspecto teatral.</p> <p>2. Expresión corporal.</p> <p>3. Mímica del Ballet.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Observación. ▪ Asociación de ideas. ▪ Visualización. ▪ Imágenes. 	<p>1. Explicación el perfil de personalidad del personaje.</p> <p>2. Explicación y práctica de la cualidad de movimiento del personaje o sus movimientos característicos.</p> <p>3. Establecimiento de las mímicas que serán características para cada personaje.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ CD player. ❖ Salón de clase. ❖ Teléfono celular. ❖ Voz y lenguaje. ❖ Cuaderno. ❖ Cable auxiliar. ❖ Espejos. ❖ Piso de madera.

Cuadro 3

PLANIFICACIÓN PERSONAJES

TÍTULO: BALLET 1-B

DURACION: 1 HORA- SEMANA 5 A LA SEMANA 10

OBJETIVO: APLICAR LA GUÍA METODOLÓGICA PROPUESTA PARA EL DESARROLLO DE LA INTERPRETACIÓN DE PERSONAJES EN EL BALLET CLÁSICO.

Competencias	Contenidos	Estrategias metodológicas		
		Técnicas	Actividades	Recursos
<p>1. Logran utilizar diferentes partes del cuerpo a la vez para realizar los movimientos.</p> <p>2. Aprenden a realizar los desplazamientos que la coreografía requiere.</p> <p>3. Ejecutan la secuencia de movimientos con naturalidad y de manera fluida.</p> <p>4. Realizan los pasos de acuerdo al ritmo musical que corresponde.</p> <p>5. Recuerdan las secuencias de movimiento y las correcciones de las clases anteriores.</p>	<p>1. Coordinación.</p> <p>2. Utilización del espacio</p> <p>3. Fluidez del movimiento.</p> <p>4. Musicalidad y ritmo.</p> <p>5. Memoria corporal.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Observación. ▪ Asociación de ideas. ▪ Visualización. ▪ Imágenes. ▪ Trabajo individual. ▪ Trabajo grupal. 	<p>1. Montaje coreográfico del personaje.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ CD player. ❖ Salón de clase. ❖ Teléfono celular. ❖ Voz y lenguaje. ❖ Cuaderno. ❖ Cable auxiliar. ❖ Piso de madera. ❖ Espejos.

Cuadro 4

PLANIFICACIÓN PERSONAJES

TITULO: BALLET 1-B

DURACION: 1 HORA- SEMANA 11 A LA SEMANA 13

OBJETIVO: APLICAR LA GUÍA METODOLÓGICA PROPUESTA PARA EL DESARROLLO DE LA INTERPRETACIÓN DE PERSONAJES EN EL BALLET CLÁSICO.

Competencias	Contenidos	Estrategias metodológicas		
		Técnicas	Actividades	Recursos
<p>1. Logran identificar los momentos de la coreografía en los que deben realizar acentos de expresión corporal y mímicas del Ballet Clásico.</p> <p>2. Ejecutan la secuencia de movimientos junto con los elementos interpretativos con naturalidad y de manera fluida.</p>	<p>1. Expresión corporal y mímica del Ballet Clásico.</p> <p>2. Análisis del aspecto teatral, coordinación y fluidez del movimiento</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Observación. ▪ Asociación de ideas. ▪ Visualización. ▪ Imágenes. ▪ Trabajo individual. ▪ Trabajo grupal. 	<p>1. Establecimiento de los momentos de la coreografía en las que deben realizar acentos expresivos específicos.</p> <p>2. Unificación del movimiento, mímica y expresión corporal.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ CD player. ❖ Salón de clase. ❖ Teléfono celular. ❖ Voz y lenguaje. ❖ Cuaderno. ❖ Cable auxiliar. ❖ Piso de madera. ❖ Espejos.

Cuadro 5

PLANIFICACIÓN PERSONAJES

TITULO: BALLET 1-B

DURACION: 1 HORA- SEMANA 14

OBJETIVO: APLICAR LA GUÍA METODOLÓGICA PROPUESTA PARA EL DESARROLLO DE LA INTERPRETACIÓN DE PERSONAJES EN EL BALLET CLÁSICO.

Competencias	Contenidos	Estrategias metodológicas		
		Técnicas	Actividades	Recursos
<p>1. Logran ubicar su papel interpretativo con respecto a los demás personajes de la obra.</p> <p>2. Se ubican dentro del espacio que les corresponde respecto a los demás grupos.</p> <p>3. Logran reconocer las entradas y salidas dentro de la obra según las señas musicales.</p> <p>4. Recuerdan las secuencias de movimiento e interpretación y las correcciones que se dieron durante el proceso de montaje.</p>	<p>1. Análisis del aspecto teatral.</p> <p>2. Utilización del espacio.</p> <p>3. Musicalidad y ritmo.</p> <p>4. Memoria corporal.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Observación. ▪ Asociación de ideas. ▪ Visualización. ▪ Imágenes. ▪ Trabajo individual. ▪ Trabajo grupal. 	<p>1. Ensamble general de todas las coreografías de la obra.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ CD player. ❖ Salón de clase. ❖ Teléfono celular. ❖ Voz y lenguaje. ❖ Cuaderno. ❖ Cable auxiliar. ❖ Piso de madera. ❖ Espejos.

Cuadro 6

CAPÍTULO V
RESULTADOS

CAPÍTULO V

RESULTADOS

5.1 Resultados del proceso del programa

En esta sección se mostrará los resultados de la aplicación de la planificación propuesta para el proceso interpretativo por partes. Dentro del contenido se visualizarán imágenes para ilustrar como se fueron dando los resultados a lo largo de las semanas.

5.1.1 Primera parte: Explicación

Durante esta primera etapa, que tuvo la duración de una semana (correspondiente al cuadro 1 de la planificación), se administró el tiempo para mostrar el video de la obra a las estudiantes y para explicar de manera general el proceso y lo que se deseaba lograr en él.

Durante esta semana las niñas fueron aprendiendo las mímicas del ballet que se mostraban en el video y se abrió un espacio para que pudieran practicarlas e interpretarlas, a las niñas más pequeñas se les facilitó bastante este ejercicio. También realizaron comentarios acerca de su opinión de la propuesta y mostraron interés y entusiasmo de participar.



Imagen #9 Observación del video grupo Ballet 1-B
Tomada por mi persona



Imagen #10 Observación del video grupo Rítmica
Tomada por mi persona

5.1.2 Segunda Parte: Presentación del perfil de los personajes

En esta segunda fase, que tuvo una duración de tres semanas (correspondiente al cuadro 2 y 3 de la planificación), se les habló a las estudiantes acerca de las partes del programa que estaríamos realizando, durante esta conversación las niñas comprendieron por qué estábamos realizando este trabajo y también por qué es importante para ellas como bailarinas y para el público que se interpreten personajes dentro de un ballet.

En esta etapa se describió el concepto de perfil y los tres perfiles que se trabajan en la guía, las alumnas de Ballet 1-B lograron comprender y captar la información, de manera que lograron distinguir los perfiles uno del otro y reconocer las características de cada uno.

Para las niñas más pequeñas fue un poco más complicado ya que captar la atención de ellas durante lapsos de tiempo muy largos es complicado, además de que se debe reconocer que por su edad les es difícil mantener una conversación constante por un largo rato ya que deben estar cambiando constantemente de actividad. Se utilizaron imágenes mucho más simples para mostrarles quien era su personaje, las cuales lograron entender y adaptar a sus habilidades.

Una vez descritas las características de cada personaje viéndolos desde cada uno de los tres perfiles de la guía, se abrió un espacio dentro de las clases para que hicieran gestos, caminatas, pequeñas secuencias y expresiones faciales significativas.

Hicimos esta práctica repetidamente para que las niñas pudieran dominar cada vez más la cualidad de movimiento que les correspondía. En las niñas de ballet 1-B tuvo buenos resultados ya que lograron manejar la práctica, para las niñas de rítmica se agregó un tiempo para realizar expresiones faciales generales frente al espejo y que descubrieran todas las expresiones que pueden hacer con sus rostros.

Es importante reconocer que, para todos los grupos, durante esta fase, aprendimos también los pasos o señas fijas que representan a cada personaje, eso fue muy útil a la hora de realizar la coreografía, ya que, por ejemplo, para las niñas más pequeñas, es más fácil recordar una coreografía si involucra pasos que ellas asocian con algo más y que también son divertidos para ellas.



Imagen #11 Práctica de movimientos del personaje grupo Ballet 1-B
Tomada por mi persona



Imagen #12 Práctica de caminatas del personaje grupo Ballet 1-B
Tomada por mi persona



Imagen #13 Práctica de movimiento del personaje grupo Rítmica
Tomada por mi persona



Imagen #14 Práctica de expresiones faciales grupo Rítmica
Tomada por mi persona

5.1.3 Tercera parte: Montaje coreográfico

En esta etapa, que tuvo una duración de 6 semanas (correspondiente al cuadro 4 de la planificación), se realizó el montaje de la coreografía en sí.

Esta fase fue la más larga para ambos grupos ya que, por ejemplo, para el grupo de Ballet 1-B, que va dos veces a la semana, se decidió tomar un día de la semana para tratar cada coreografía.

Las coreografías fueron elaboradas por mi persona y estuvieron terminadas en su totalidad antes de enseñarlas a las niñas, tomando en cuenta las habilidades de cada grupo y utilizando los pasos aprendidos durante el año.

Cabe resaltar que tuve que hacer un par de adaptaciones a las coreografías a medida que se iba desarrollando el montaje para poder beneficiar a las estudiantes y que lucieran de la mejor manera posible, sin dejar de lado un grado de dificultad para cada coreografía ya que este grupo completo había avanzado a un nuevo nivel este año.

Tuvimos dificultad en su mayor parte con detalles técnicos, para esto decidí que algunos días sería necesario segmentar la coreografía para poder tratar estos detalles por separado. También trabajamos la musicalidad de la coreografía durante este periodo.

Las niñas cada vez más fueron dominando más las secuencias, mejorando los detalles técnicos y prestando atención a la musicalidad.



Imagen #15 Montaje coreográfico personaje uvas
Tomada por mi persona



Imagen #16 Montaje coreográfico personaje flores
Tomada por mi persona



Imagen #17 Montaje coreográfico personaje cerecitas
Tomada por mi persona

5.1.4 Cuarta parte: Ensamble personaje-montaje

En esta fase, que tuvo una duración de tres semanas (correspondiente al cuadro 5 de la planificación), se propuso unir la coreografía con el trabajo interpretativo realizado anteriormente.

En esta etapa me di cuenta que es pertinente no dejar a lado el personaje durante el montaje coreográfico y no concentrarse solamente en los pasos, sino mantener presente la cualidad de movimiento y el lenguaje corporal del personaje durante el montaje. Es necesario que se enfoquen en los objetivos técnicos en este periodo, sin embargo, esta no es una edad en las que se les facilite ensamblar el personaje con el montaje si no mantienen en práctica la interpretación durante el aspecto coreográfico.

Es necesario que, si durante el montaje se colocaron, a manera coreográfica, movimientos característicos del personaje en algún momento, se les haga énfasis durante esta etapa y también se establezca si se involucran expresiones faciales, gestos o señas en ese momento específico.



Imagen #18 Ensamble personaje-montaje personaje uvas
Tomada por mi persona



Imagen #19 Ensamble personaje-montaje personaje flores
Tomada por mi persona



Imagen #20 Ensamble personaje-montaje personaje cerecitas
Tomada por mi persona

5.1.5 Quinta parte: Interacción con los otros personajes

Dentro de la obra Cipollina, a mis grupos no les tocaba realizar interacción directa con ninguno de los otros personajes, salvo por las flores que debían permanecer sentadas en el escenario en unos bloques de hierba, interpretando a las flores en un jardín, momento en el que debían estar en personaje y sonrientes.

Sin embargo, quise incorporar esta sección en el programa ya que la mayoría de las veces si se presenta el caso de que algunos grupos deben realizar interacciones o conversaciones con otros personajes, esto se dio mucho con los personajes principales de Cipollina.

Por lo que pude observar esta etapa representaba un peso significativo en la obra, ya que, siendo una obra para niños, incluía una gran cantidad de cuadros de pantomima. A las estudiantes se les dificulta desarrollar algunos de estos gestos y expresiones ya que se sienten un poco cohibidas o en muchas ocasiones cuando tienen que permanecer en personaje no saben cómo hacerlo o como moverse.



Imagen #21 Interacción de personajes grupo Ballet 2, dirigido por la profesora Cristina Lee
Tomada por mi persona



Imagen #22 Interacción de personajes grupo Ballet 2, dirigido por la profesora Cristina Lee
Tomada por mi persona

5.1.6 Sexta parte: Ensamble General de la obra

En esta etapa final, que tuvo una duración de una semana (correspondiente al cuadro 6 de la planificación), las estudiantes pudieron unirse al resto de los grupos de la academia en el ensamble general de la obra.

Los tres grupos se adaptaron muy bien al ambiente general, al principio les costó un poco desarrollar el personaje en frente de otras niñas y otros maestros pero con el tiempo se fueron acostumbrando, hubo un poco de dificultad a la hora de las entradas y salidas guiadas por señas musicales, ya que se dieron nuevas instrucciones y como no se puede tomar tanto tiempo para dar indicaciones a grupos individuales, las niñas estaban un poco confundidas en esto, lo cual se pudo resolver al final por medio de la repetición, ya que ensayamos durante siete días seguidos.



Imagen #23 Ensamble general
Tomada por mi persona



Imagen #24 Ensamble general
Tomada por mi persona



Imagen #25 Ensamble general
Tomada por mi persona

5.2 Ensayo general en el teatro

Luego de concluir con las 14 semanas de la planificación, se dio lugar al ensayo general de la función el 16 de diciembre del 2019 y la función el 17 de diciembre del 2019.

En el ensayo general las niñas practicaron más que nada la utilización de un espacio mucho más grande, para las niñas más pequeñas de Rítmica esto fue más complicado ya que acostumbrarse a un espacio que no conocen es más difícil para ellas y tienden a sentirse desubicadas, por lo que se marcó todo dos veces para que pudieran familiarizarse con el lugar.

En cuanto a las niñas de Ballet 1-B, tomaron menos tiempo en acostumbrarse al espacio, hubo algunas ocasiones en las que se les hizo correcciones en cuanto al espacio y al centro del escenario, las cuales pusieron en práctica inmediatamente la segunda vez. Es mucho más fácil seguir una primera indicación para las niñas de esta edad.

En el ensayo general practicaron todo completo, tal cual lo harían al día siguiente en la función.

5.3 Función

El día de la función todas las niñas llegaron maquilladas, peinadas y vestidas a la hora que se les indicó. Fueron dejadas en una puerta específica, donde las recibieron las encargadas y fueron llevadas a sus camerinos correspondientes mientras esperaban a su turno de salir.

Las estudiantes permanecieron en sus camerinos durante el inicio de la función, hasta que les tocaba bailar y eran buscadas por sus maestros y colocadas en su lugar.

Todos mis grupos, tanto las flores, como las uvas, y las cerecitas se colocaron a tiempo en sus posiciones y lograron salir a bailar en el momento correspondiente. Los dos grupos de Ballet 1-B ejecutaron la coreografía de la manera en la que se les enseñó y aplicaron las correcciones de espacio dadas el día anterior en el ensayo, en cuanto a la interpretación, las observe un poco cohibidas por el escenario y también mirando al suelo en ocasiones, sin embargo, realizaron los gestos que debían hacer e intentaron mantenerse en personaje durante toda la coreografía.

Las niñas más pequeñas de rítmica realizaron su personaje durante toda la coreografía y permanecieron sonrientes siempre, a pesar de que hubo alguno que otro momento en los que se distraían y olvidaban lo que seguía, nunca dejaron de bailar y prestar atención a mi guía. Recibieron una cariñosa aceptación del público.



Imagen #26 Uvas en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #27 Uvas en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #28 Uvas en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #29 Uvas en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #30 Flores en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #31 Flores en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #32 Flores en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #33 Flores en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #34 Flores en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #35 Flores en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #36 Cerecitas en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #37 Cerecitas en la función
Tomada por AESI Photo Agency

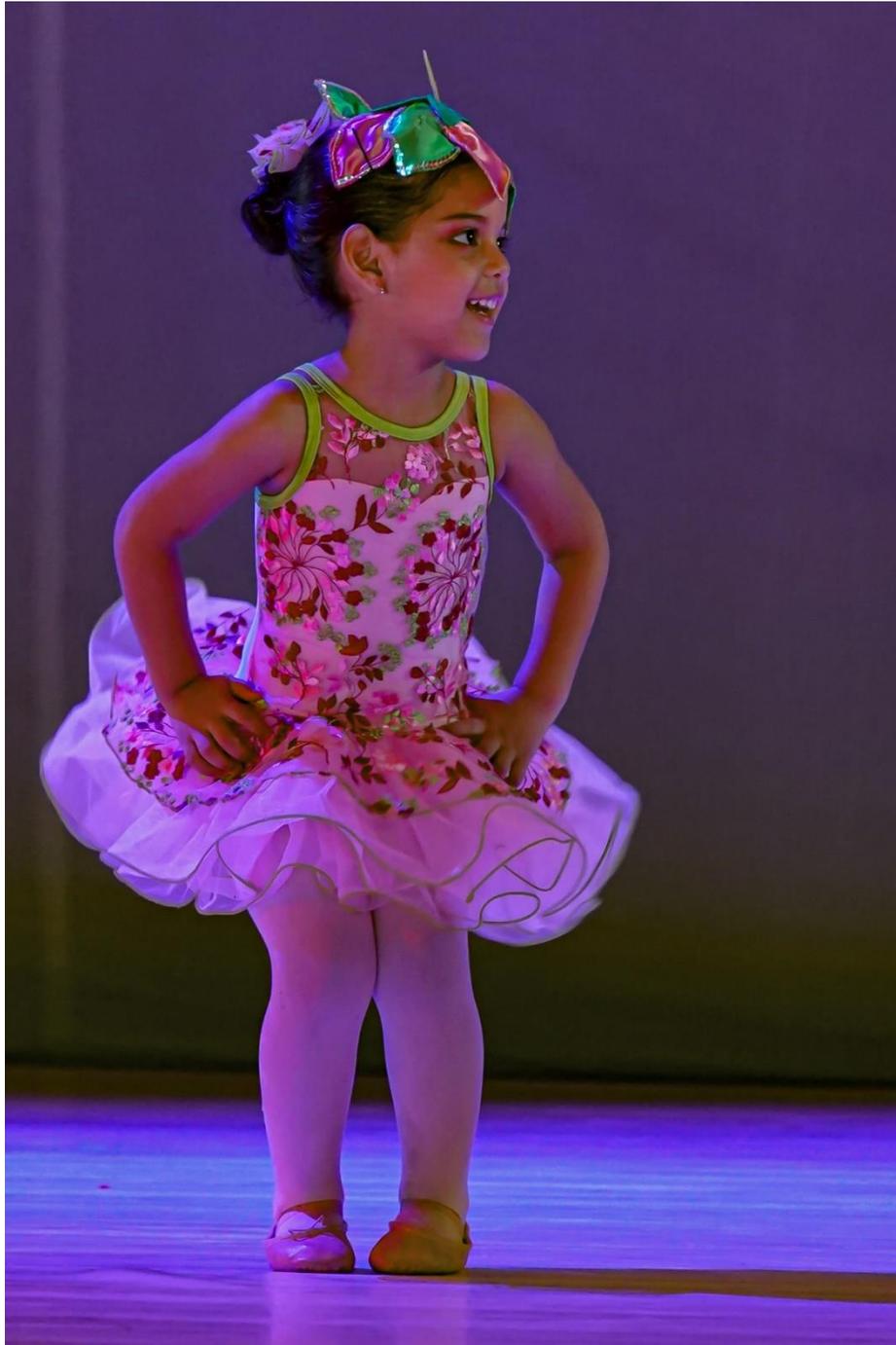


Imagen #38 Cerecitas en la función
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #39 Cerecitas en la función
Tomada por AESI Photo Agency

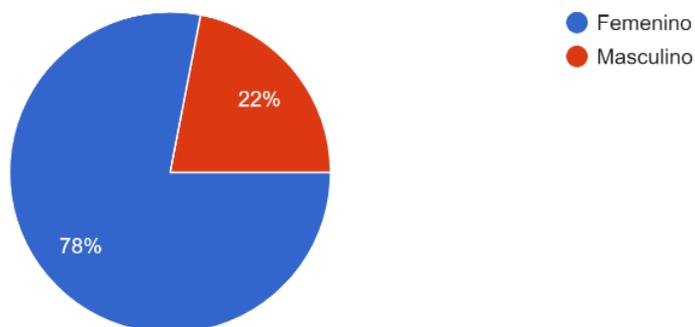
5.4 Encuesta a maestros y coreógrafos de la danza

Para poder comprender la importancia del desarrollo de una guía interpretativa que pudiese incorporarse dentro de una clase de Ballet Clásico y los beneficios que esto representaría para los estudiantes de los distintos niveles, se realizó una encuesta electrónica en formato de preguntas con respuesta de si y no a múltiples maestros y coreógrafos de la danza de todo el país, se incluyó a maestros de diversas disciplinas dentro de la encuesta.

5.4.1 Resultados

En la encuesta participaron 41 maestros y coreógrafos panameños de distintas disciplinas de la danza, de los cuales el 22% fueron masculinos y el 78% fueron femeninas.

SEXO
41 responses

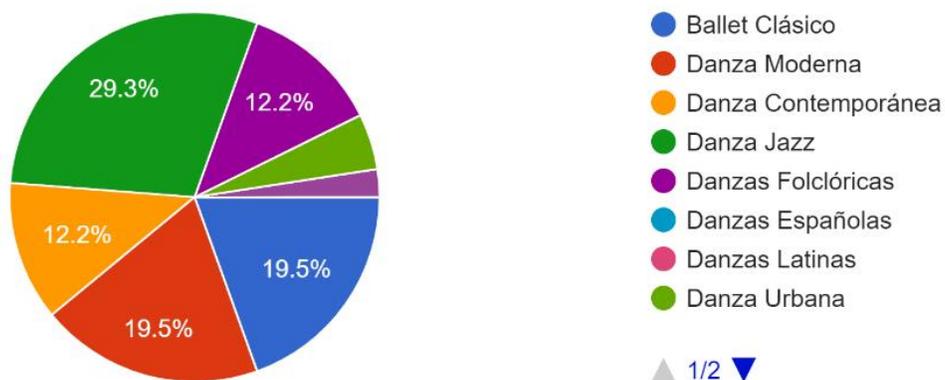


Grafica #1 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza

En cuanto a las áreas en las que cada maestro se especializaba, la estadística se dividió de la siguiente manera: 29.3% Jazz, 19.5% Ballet Clásico, 19.5% Danza Moderna, 12.2% Danza Contemporánea, 12.2% Danzas Folclóricas, 4.9% Danza Urbana y 2.4% Otros.

ÁREA DE LA DANZA EN LA QUE SE ESPECIALIZA

41 responses



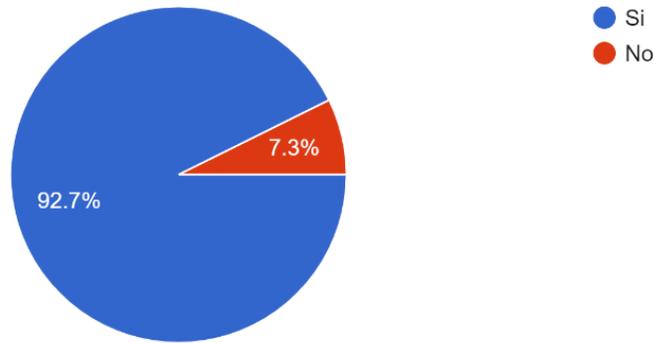
Grafica #2 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza

En cuanto a las preguntas de la encuesta se mostrarán a continuación, con el respectivo porcentaje de respuestas.

1. ¿Maneja el termino interpretación?

¿Maneja el término interpretación?

41 responses



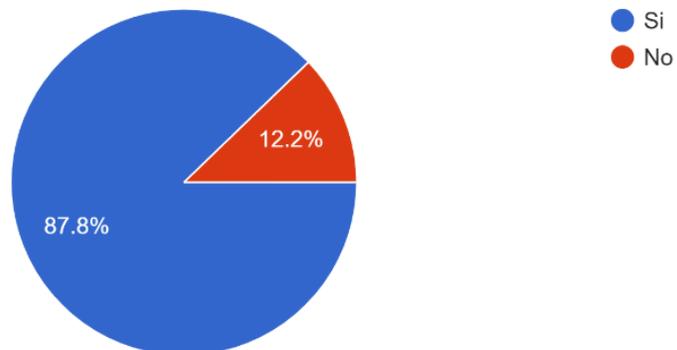
Grafica #3 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza

En la que se tuvo un total del 92.7% de respuestas afirmativas y un 7.3% de respuestas negativas del porcentaje total.

2. ¿Conoce acerca del método de enseñanza en el Ballet Clásico?

¿Conoce acerca del método de enseñanza en el Ballet Clásico?

41 responses



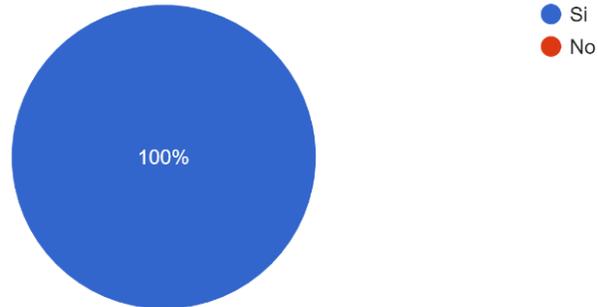
Grafica #4 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza

En la que se tuvo un total del 87.8% de respuestas afirmativas y un 12.2% de respuestas negativas del porcentaje total.

3. ¿Considera que la interpretación debe incluirse como concepto a trabajar en una clase de Ballet Clásico?

¿Considera que la interpretación debe incluirse como concepto a trabajar en una clase de Ballet Clásico?

41 responses



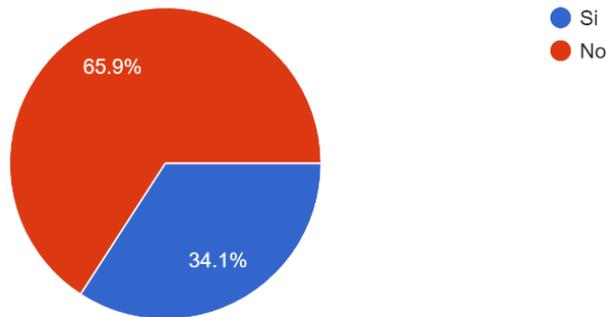
Grafica #5 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza

En la que se tuvo un total del 100% de respuestas afirmativas del porcentaje total.

4. ¿Conoce alguna guía estructurada que explique cómo integrar elementos interpretativos en una clase de Ballet Clásico?

¿Conoce alguna guía estructurada que explique como integrar elementos interpretativos en una clase de Ballet Clásico?

41 responses



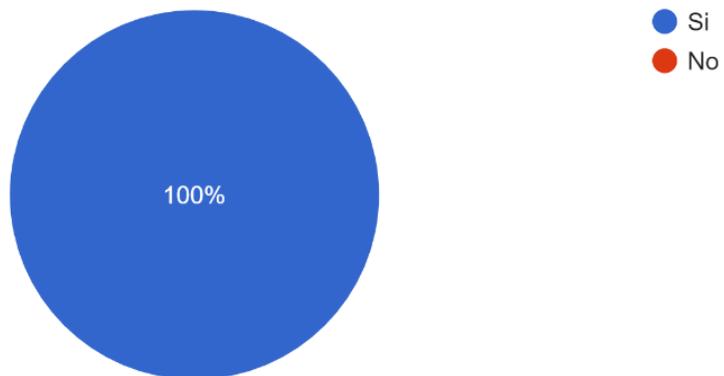
Grafica #6 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza

En la que se tuvo un total del 34.1% de respuestas afirmativas y un 65.9% de respuestas negativas del porcentaje total.

5. ¿Considera que la creación de personajes enriquece el proceso creativo?

¿Considera que la creación de personajes enriquece el proceso creativo?

41 responses



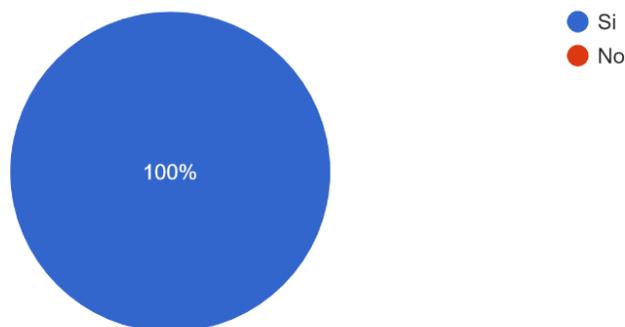
Grafica #7 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza

En la que se tuvo un total del 100% de respuestas afirmativas del porcentaje total.

6. ¿Cree que se puede lograr un mejor desarrollo integral del estudiante al trabajar interpretación durante el montaje coreográfico?

¿Cree que se puede lograr un mejor desarrollo integral del estudiante al trabajar interpretación durante el montaje coreográfico?

41 responses



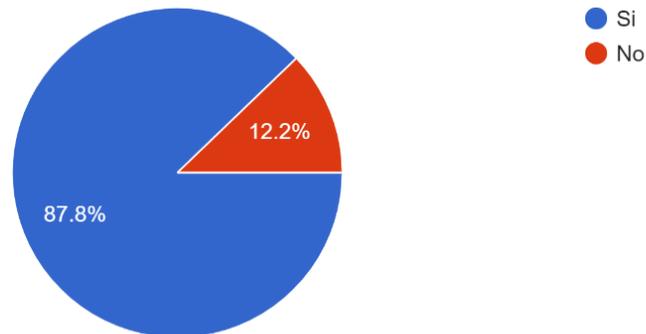
Grafica #8 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza

En la que se tuvo un total del 100% de respuestas afirmativas del porcentaje total.

7. ¿Utilizaría un manual que le facilite recursos sobre la creación e interpretación de personajes?

¿Utilizaría un manual que le facilite recursos sobre la creación e interpretación de personajes?

41 responses



Grafica #9 Resultado de encuesta a maestros y coreógrafos de la danza

En la que se tuvo un total del 87.8% de respuestas afirmativas y un 12.2% de respuestas negativas del porcentaje total.

De acuerdo con los resultados obtenidos en la encuesta puede concluir que un mayor porcentaje de los maestros participantes piensan que el desarrollo de la interpretación dentro de las clases de danza puede aportar al desarrollo integral del estudiante y además puede enriquecer el proceso creativo en general.

También puede concluir que muchos maestros no conocen o no disponen de una guía estructurada por pasos o partes que permita llevar un orden acerca de lo que se considera se debe realizar para poder enseñar a los estudiantes acerca de la creación e

interpretación de personajes y su proceso de manera que lo puedan comprender y se vuelva una práctica natural dentro de la clase.

CONCLUSIONES

Después de haber realizado este trabajo de investigación con carácter experimental en el que se realizó un estudio a niños con edad comprendida entre 5 y 11 años (y un aporte sobre un grupo de niñas de 3 y 4 años), con la finalidad de proponer una guía metodológica que pudiese ofrecer herramientas para la enseñanza de la creación e interpretación de personajes de manera general en coreografías de niveles básicos a la comunidad de maestros de la danza panameña, he podido llegar a las siguientes conclusiones:

La interpretación es un concepto importante que debe tratarse dentro de las clases de danza ya que permite a los estudiantes llegar a un desarrollo más completo como bailarines. Para poder transmitir la enseñanza de interpretar un personaje a los estudiantes, es necesario un proceso de estudio que permitirá la creación del personaje, el cual debe ser descrito y trabajado del maestro hacia sus alumnos.

El desarrollo de una guía metodológica que detalle una propuesta de los pasos que un maestro puede seguir en base a una programación para sus montajes coreográficos es de gran utilidad para toda la comunidad de la danza, ya que en esta investigación se mostraron resultados estadísticos de que gran parte de los maestros no conocen acerca de una guía de este tipo, además de que la mayoría de ellos responde afirmativamente al hecho de la creación de la misma.

Para poder llevar a cabo la guía metodológica por parte del maestro, este debe estar consciente de que esta es más que nada un apoyo para el proceso, es necesario que, al igual que en la parte técnica de sus clases, el maestro adapte los contenidos a la necesidad de los estudiantes y a las capacidades que llevan desarrolladas hasta el momento, también debe estar consciente de que a lo largo del proceso será necesario hacer adaptaciones del programa.

La interpretación y caracterización del personaje no es un concepto que debe tratarse alejado del proceso de montaje coreográfico y la técnica, ya que ambos deben ensamblarse en su totalidad para obtener un mejor resultado.

RECOMENDACIONES

En cuanto a los resultados arrojados en la investigación y tomando en cuenta diferentes aspectos que surgieron durante el proceso, puedo brindar las siguientes recomendaciones:

Para poder llevar a cabo el correcto uso de la guía metodológica propuesta, es necesario que el maestro disponga de un periodo de estudio, investigación y establecimiento de los objetivos que desea lograr con los estudiantes de manera que pueda expresarles la información lo más atinada posible durante las primeras etapas de la programación. La creación del contenido por parte del maestro es fundamental para el desarrollo del programa.

Se recomienda que primeramente el programa sea adaptado a dos aspectos muy importantes: el tiempo que se tiene para el montaje antes de la función y también el grupo con el que se estará tratando. De manera que se utilice esta guía a favor del maestro y utilizando sus distintos elementos a su conveniencia.

Es bueno también que el maestro encuentre la manera de diferenciar y adaptar el proceso a diferentes grupos, dependiendo de las habilidades de estos, y que para grupos más pequeños siempre se busque la manera más simple de transmitir la información y

utilizando conceptos que los estudiantes puedan asociar fácilmente con otros elementos que ya conocen y con los que están familiarizados. Esta indicación también llega a ser útil con cualquier nivel de estudiantes.

Para beneficio del maestro, es necesario que este mantenga toda la información del programa disponible una vez que empieza el proceso, y que vaya documentando todo lo ocurrido a lo largo de las semanas, ya que de esta manera será más fácil tener todo el material organizado y realizar las comparaciones pertinentes, durante y al finalizar el programa.

ANEXOS



Anexo #1 Programa de mano de la función
Tomada por mi persona



Anexo #2 Programa de mano de la función
Tomada por mi persona

PALABRAS DE LAS DIRECTORAS

Llevamos ocho años de andar por este camino de la enseñanza y la pedagogía de la Danza, convencidas que la enseñanza desde el cuerpo ofrece más que entretenimiento y un conglomerado de movimientos; un espacio para fortalecer valores, crecer en sentido de pertenencia, comunidad y autoestima.

Como todo en la vida son altos y bajos, lo mismo es en la danza y hemos podido superar con humildad y elegancia cada reto que se ha presentado. Estamos orgullosas de haber sido representadas como escuela en la producción dirigida y audicionada por Juan Manuel Carreño, gran figura de la danza clásica mundial; dejando en evidencia nuestro alto nivel de enseñanza.

Nuestro equipo de competencia también cosecho muchos éxitos este año, gracias al trabajo arduo y colectivo de maestros, niñas y padres de familia. Estamos muy orgullosas de cada una de ellas, por dejar nuestra escuela y lo que significa ser #soyarteballet en cada espacio donde van.

Sin embargo nada de esto no sería posible sin nuestros pilares: Carlos, Ima, Mami y Papi que siempre han estado ahí dándonos ánimo para darles a nuestras niñas lo mejor, convencidos de que el arte es un derecho no un negocio.

Seguimos adelante en nuestro compromiso de llevar danza de calidad en un ambiente familiar para que nuestras alumnas no sólo sean grandes bailarinas sino grandes ciudadanas.

Felices fiestas y que viva la Danza!

Stephanie y Cristina Lee
Directoras



MEDALLERO 2019

SHEER ELITE - JUNIO

1 MEDALLA DIAMANTE - ARS NOVA CREW
1 MEDALLA TITANIUM Y TROFEO "ROUND OF APPLAUSE" - NOMADA
8 MEDALLAS DE PLATINO
6 MEDALLAS DE ORO

TROFEO 2DO LUGAR
BOUND TO YOU
REACCION Y RESPUESTA
ARS NOVA CREW

TROFEO 3ER LUGAR
MARIA MARIA
NOMADA

BECAS
LIZ MARIE CASTILLO
MIA ROGERS

ALL DANCE CONTINENTAL - OCTUBRE

TROFEO 1ER LUGAR
REACCION Y RESPUESTA
BOUND TO YOU
MARIA MARIA
NOMADA
LOVELY
ARS NOVA CREW

TROFEO 3ER LUGAR
GODDESES
ROCK WITH YOU

MENCIONES ESPECIALES TOP 10 SOLISTAS
MARIA CAMILA ÁVILA
DIANA ORTIZ
LÍA FERNANDA CERRUD

Anexo #3 Programa de mano de la función
Tomada por mi persona

MUESTRA EQUIPO COMPETENCIA 2019

DANZA CONTEMPORÁNEA

Coreografía: Stephanie Lee

Interpretes: Liann Medina, Alejandra Samudio, Liz Marie Castillo, Lia Fernanda Cerrud, Natalia Barb, Paola Ríos, Mia Rogers, María Victoria Del Vasto y Isabella Hidalgo.

BALLET CLÁSICO

Maestra ensayadora: Stephanie Lee

Variación: Pajaro Azul

Interprete: Marisse Juarez

Variación: Kitri

Interprete: Diana Ortiz

Variación: La Fille Mal Gardée

Interprete: Lia Fernanda Cerrud

Variación: La Esmeralda

Interprete: Mia Rogers

Variación: Paquita

Interprete: Liz Marie Castillo

LYRICAL JAZZ

Goddesses

Coreografía: Cristina Lee

Interpretes: Liann Medina, Lia Fernanda Cerrud, Marisse Juarez, Mia Rogers y María Victoria Del Vasto.

Bound to You

Coreografía: Denisse Juarez

Interpretes: Liz Marie Castillo, Lia Fernanda Cerrud y Diana Ortiz.

URBANO

Ars Nova Crew

Coreografía: Agustín Ariza y Javier Arrocha

Interpretes: Natalia Barb, Liz Marie Castillo, Maryorie Cordoba, María Victoria Del Vasto, Isabella Hidalgo, Marisse Juarez, Liann Medina, Diana Ortiz, Paola Ríos, Mia Rogers, Alejandra Samudio, Alexandra Tavares y Estrella Villalaz.

LES SYLPHIDES



Las sílfides (en francés, Les Sylphides) es un ballet breve y no-narrativo en un acto coreografiado por Mijail Fokin con música de Frédéric Chopin. Fue estrenado en 1908 en el Teatro Mariinski en San Petersburgo como *Rêverie Romantique: Ballet sur la musique de Chopin o Chopiniana*. Como *Les Sylphides*, el ballet fue presentado por primera vez el 2 de junio de 1909 en el Théâtre du Châtelet de París. El ballet, a menudo descrito como una «ensueñación romántica», fue el primer ballet que fue sólo eso. *Les Sylphides* no tiene trama, en su lugar consiste en muchas sílfides bailando en un bosque al claro de luna con el poeta o el joven. Fokin creó una coreografía de estilo romántico seguramente inspirado en *La sílfide*. Utilizando una técnica académica evolucionada, en aquella época, Fokin creó un ballet abstracto con la estructura del ballet romántico.

El poeta:

Abdiel Bonilla (participación especial bailarín invitado del Ballet Nacional de Panamá)

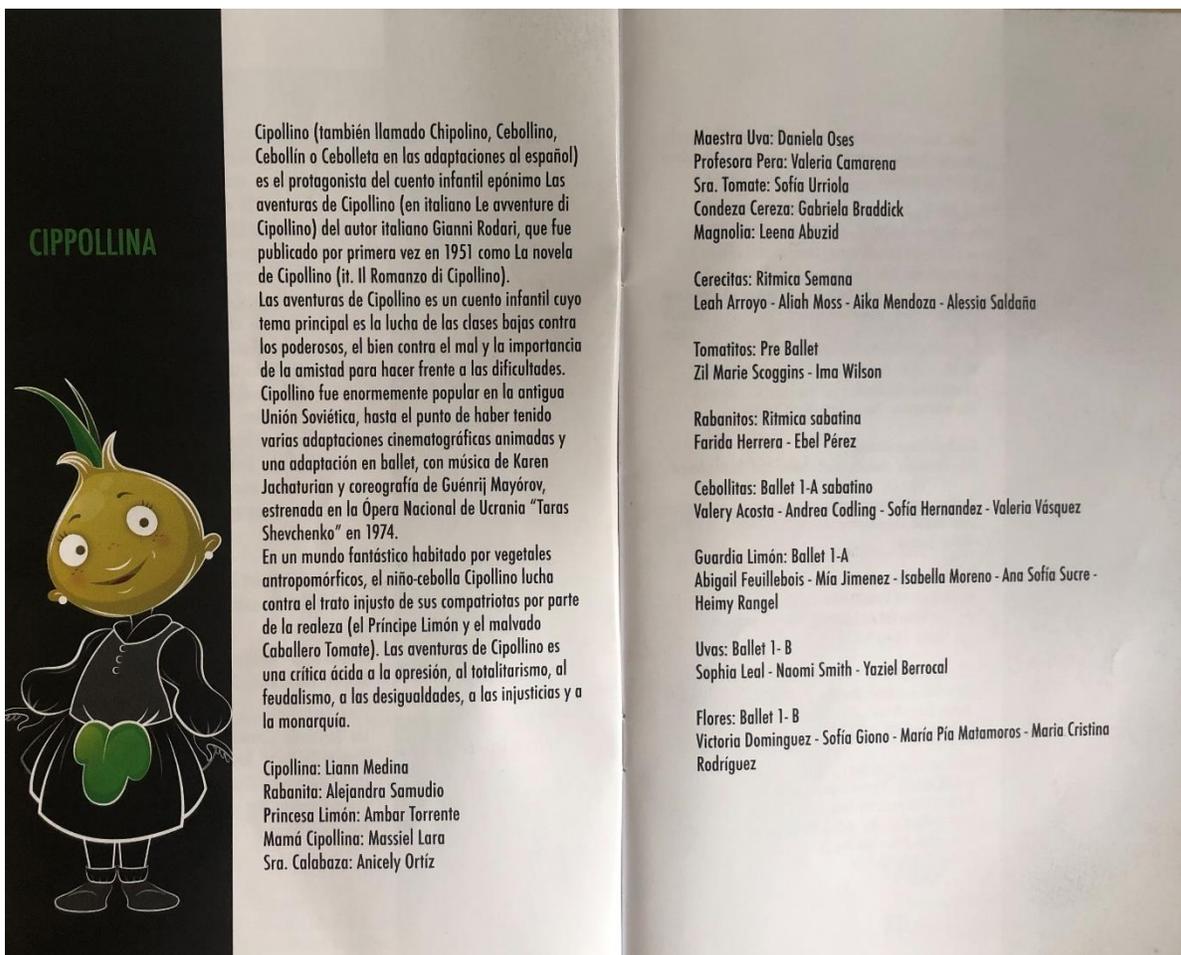
Salistas:

Natalia Barb - Jennifer Cordoba - Valeria Palacio - Mia Rogers - Paola Ríos - Diana Ortiz

Corps de ballets:

Lia Fernanda Cerrud - Liz Marie Castillo - María Victoria Del Vasto - Isabella Hidalgo - Marisse Juarez - María Fernanda Martínez - Xamantha Martínez - María Gabriela Más - Vianna Suarez - Celeste Tem - Alexandra Tavares

Anexo #4 Programa de mano de la función Tomada por mi persona



Cipollino (también llamado Chipolino, Cebollino, Cebollin o Cebolleta en las adaptaciones al español) es el protagonista del cuento infantil epónimo Las aventuras de Cipollino (en italiano *Le avventure di Cipollino*) del autor italiano Gianni Rodari, que fue publicado por primera vez en 1951 como La novela de Cipollino (it. *Il Romanzo di Cipollino*).

Las aventuras de Cipollino es un cuento infantil cuyo tema principal es la lucha de las clases bajas contra los poderosos, el bien contra el mal y la importancia de la amistad para hacer frente a las dificultades. Cipollino fue enormemente popular en la antigua Unión Soviética, hasta el punto de haber tenido varias adaptaciones cinematográficas animadas y una adaptación en ballet, con música de Karen Jachaturian y coreografía de Guénrij Mayórov, estrenada en la Ópera Nacional de Ucrania "Taras Shevchenko" en 1974.

En un mundo fantástico habitado por vegetales antropomórficos, el niño-cebolla Cipollino lucha contra el trato injusto de sus compatriotas por parte de la realeza (el Príncipe Limón y el malvado Caballero Tomate). Las aventuras de Cipollino es una crítica ácida a la opresión, al totalitarismo, al feudalismo, a las desigualdades, a las injusticias y a la monarquía.

Cipollina: Liann Medina
 Rabanita: Alejandra Samudio
 Princesa Limón: Ambar Torrente
 Mamá Cipollina: Massiel Lara
 Sra. Calabaza: Anicely Ortíz

Maestra Uva: Daniela Oses
 Profesora Pera: Valeria Camarena
 Sra. Tomate: Sofía Urriola
 Condeza Cereza: Gabriela Braddick
 Magnolia: Leena Abuzid

Cerecitas: Rítmica Semana
 Leah Arroyo - Aliah Moss - Aika Mendoza - Alessia Saldaña

Tomatitos: Pre Ballet
 Zil Marie Scoggins - Ima Wilson

Rabanitos: Rítmica sabatina
 Farida Herrera - Ebel Pérez

Cebollitas: Ballet 1-A sabatino
 Valery Acosta - Andrea Codling - Sofía Hernandez - Valeria Vásquez

Guardia Limón: Ballet 1-A
 Abigail Feuillebois - Mia Jimenez - Isabella Moreno - Ana Sofía Sucre - Heimy Rangel

Uvas: Ballet 1-B
 Sophia Leal - Naomi Smith - Yaziel Berrocal

Flores: Ballet 1-B
 Victoria Dominguez - Sofía Giono - María Pía Matamoros - María Cristina Rodríguez

Anexo #5 Programa de mano de la función Tomada por mi persona



ARTE BALLET STUDIO

CURSO REGULAR
2020

Pre-Ballet (3-5 años)
Ballet 1 (6 -10 años)
Ballet 2 (11-15 años)
Ballet 3 (16 En Adelante)
Kids Jazz (3- 5 años)
Urban Kids (11-15 años)
Urbano Junior (16 años en adelante)
Danza Contemporanea
Repertorio

***CUPOS LIMITADOS**
Mayor Información:
Telf: 277-5029
Whassap: 6667-1399
Email: arteballetstudio@gmail.com

 [arteballetstudio](https://www.facebook.com/arteballetstudio)
 [@arteballetstudio](https://www.instagram.com/arteballetstudio)

ARTEBALLETSTUDIO.COM

Anexo #6 Programa de mano de la función
Tomada por mi persona



Anexo #7 Función en el Teatro Balboa
Tomada por AESI Photo Agency



Anexo #8 Función en el Teatro Balboa
Tomada por AESI Photo Agency



Imagen #9 Función en el Teatro Balboa
Tomada por AESI Photo Agency



Anexo #10 Función en el Teatro Balboa
Tomada por AESI Photo Agency



Anexo #11 Función en el Teatro Balboa
Tomada por AESI Photo Agency



Anexo #12 Función en el Teatro Balboa
Tomada por AESI Photo Agency

BIBLIOGRAFÍA

1. Caballero, J. (2009). *Historia de la Danza y Ballet Contemporáneo* (tesis de pregrado). Universidad Jaume I, Castellón de la Plana, España.
2. Taccone, V. (2016). *El Ballet Clásico: Observaciones sobre la técnica, la disciplina y las influencias sobre el cuerpo del bailarín*. IX Jornadas de la Sociología de la UNLP.
3. Carvajal, C. & Torres, L. (2014). La mímica, los juegos de roles y algunos aspectos generales de la cultura norteamericana para facilitar la producción oral en inglés (tesis de pregrado). Universidad Libre, Bogotá, Colombia.
4. Pérez, R., Haro, M., & Fuentes, A. (2012). *El mimo como recurso en expresión corporal a nivel educativo y recreativo*. EmásF: Revista Digital de Educación Física, 14, 27-38.
5. Bosco, C. (2017). *Breve Historia Universal del Teatro*. Cuadernillo de Instituto Politécnico, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
6. Megías, M. (2009). *Optimización en proceso cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza* (tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia, España.
7. Lábatte, B. (2006). *Teatro-danza: Los pensamientos y las practicas*. Cuadernos de Picadero, 10.
8. Reinoso, L. (2013). *Danza-Teatro: Rescatar el movimiento cotidiano, re significarlo y llevarlo a escena* (tesis de pregrado). Universidad de Cuenca, Cuenca Ecuador.
9. García, I., Pérez, R., & Calvo, A. (2013). *Expresión Corporal. Una práctica de intervención que permite encontrar un lenguaje propio mediante el estudio y la*

- profundización del empleo del cuerpo*. Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación, 23, 19-22.
10. Cáceres, M. (2010). *La expresión corporal, el gesto y el movimiento en la edad infantil*. Revista digital para profesionales de la enseñanza, 9, 1-7.
11. Cabrera, D. (2016). *La personalidad de tu personaje*, Julio del 2019, de Escribiendo Ruido sitio web: <https://escribiendoruido.wordpress.com>
12. Ferrer, L. (2016). *La danza como elemento para trabajar la diversidad en el aula de Educación Infantil* (tesis de pregrado). Universidad de Valladolid, España.
13. Pavis, P. (1996). *Diccionario del Teatro*. París: Dunod.
14. Osuna, T. (2018). *Los paradigmas del teatro realista en Henrik Ibsen y Lennox Robinson: sociedad vs individuo. Contrastes y similitudes en Casa de Muñecas y Encrucijada*. Alfinge: Revista de Filología, 30, 107-124.
15. Zola, É. (1989). *El naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península s.a.
16. Fons, M. (2012). *La interpretación grotesca en el teatro-danza: Marta Carrasco*. Revista Signa, 21, 177-197.
17. Anina, M., Bello, F., Délano, F., & Villalobos, P. (2015). *Importancia del movimiento y la expresión corporal en la adquisición de los procesos de atención y concentración* (tesis de pregrado). Universidad Andrés Bello, Santiago, Chile.
18. Domínguez, S. (2010). *El Teatro en educación Infantil*. Revista digital para profesionales de la enseñanza, 7, 1-17.
19. Dido, J. (2009). *Teoría de la fábula*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.