



Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Facultad de Artes

Escuela de Danza

**Factores Asociados al Estudio de la Interpretación en la
Carrera Licenciatura en Danza de la Universidad Academia
de Humanismo Cristiano**

Estudiante: María Martínez Angulo

Profesora Guía: Nataly Pérez

Tesis para optar al Grado de Licenciatura en Educación

Tesis para optar al Título Profesora de Danza

Santiago, 2017

Al amor, a los sueños y a los viajes.

ÍNDICE

| | Páginas |
|--|-----------|
| 1. Contexto Introdutorio | 4 |
| 1.1.- Planteamiento del problema | 4 |
| 1.2.- Pregunta de Investigación | 6 |
| 1.3.- Objetivos | 6 |
| 1.3.1.- Objetivo General | 7 |
| 1.3.2.- Objetivos Específicos | 7 |
| 2. Marco Teórico | 7 |
| 2.1.- Los estudios del movimiento y el aprendizaje del intérprete | 7 |
| 2.1.2.- La interpretación desde otras Artes Escénicas | 17 |
| 2.2.- Posicionamiento Teórico | 25 |
| 3. Diseño Metodológico | 28 |
| 3.1.- Enfoque Metodológico | 28 |
| 3.1.2.- Tipo de Investigación | 29 |
| 3.1.3.- Muestra | 29 |
| 3.1.4.- Técnicas de recolección | 30 |
| 3.1.5.- Técnica de Análisis | 32 |
| 4. Desarrollo | 32 |
| 4.1.- Identidad del Intérprete | 33 |
| 4.1.2.- Herramientas para la Interpretación | 38 |
| 4.1.3.- Relación con el Entorno | 44 |

| | |
|--|-----------|
| 4.1.4.- Herramientas para la Docencia | 48 |
| 5. Conclusión | 52 |
| 6. Referencias Bibliográficas | 54 |
| 7. Anexos | 56 |

1.- Contexto Introductorio

1.1.- Planteamiento del Problema

En el mundo de las Artes Escénicas los artistas trabajan sus dotes en técnica y gracia para poder cautivar al espectador. Estas características pueden ser innatas o bien se pueden aprender en las Escuelas de cada área. Al artista de la danza que baila en escena se le denomina Intérprete, lo cual indica que su trabajo se manifiesta en la interpretación. Este tipo de trabajo es parte del aprendizaje como artistas de la escena y la enseñanza que se les entrega proviene desde distintos ámbitos: uno de estos es la Pedagogía.

La Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (U.A.H.C.) tiene una malla curricular que se compone de dos años y medio de plan común, un semestre con posibilidades de optativas para elegir el camino de mención y dos años de especialización con las menciones Interpretación, Coreografía o Pedagogía (<http://www.academia.cl/wp-content/uploads/2016/12/Mallas-Danza1.pdf>). En la mención de interpretación se encuentra el ramo Tutoría de Interpretación que ahora se denomina Laboratorio de Interpretación para cuarto año y posteriormente el ramo Tutoría Examen de Titulación, designado como Proyecto de Título para quinto año de dicha mención. Las herramientas entregadas por la docencia para el desarrollo de la interpretación en el estudiantado son desconocidas para quienes se interesan previamente

en el trabajo interpretativo. Es justamente aquí donde empieza la investigación acerca del trabajo en la interpretación en la Escuela de Danza de la U.A.H.C.

El intérprete en su campo laboral se relaciona con la coreografía, instancia en que la danza pasa a ser guiada por el profesional de la coreografía disponiéndose el bailarín o la bailarina a trabajar en base a movimientos solicitados. En esta relación profesional también se manifiesta la enseñanza-aprendizaje interpelado directamente a los conocimientos que se poseen respecto al trabajo interpretativo; el coreógrafo enseña la danza que quiere mostrar pidiéndole interpretación al bailarín.

Pero ¿Qué es interpretación? ¿Qué se entiende por interpretación? Para cada una de las ramas del Arte Escénico que se compone por las disciplinas de danza, música, teatro y circo, la interpretación se entiende y estudia de manera distinta. En Danza quien baila es un intérprete; en el caso de la Música se habla de interpretación musical cuando una persona traduce y toca una pieza de una partitura a un instrumento; en el Teatro, al igual que en el Circo, se estudia la interpretación para construir un personaje. Cada rama disciplinaria le define de manera diferente de acuerdo a los parámetros de su área. Sin embargo, al hablar desde el conocimiento común se encuentran similitudes, siendo el público el receptor directo de la interpretación se distingue un emisor (Intérprete) y un receptor (Público), evidenciando la relación comunicativa y su manifestación. A la hora de dedicarse a la interpretación en Danza las descripciones mencionadas para la generalidad de las Artes Escénicas pueden ser consideradas.

En base a lo anterior, es que la presente investigación pretende estudiar y comparar cada una de las formas de interpretación que se entienden en las disciplinas de las Artes Escénicas.

En una descripción realizada por Mary Wigman (2002) sobre el *arte del movimiento*—como le denomina a la disciplina de la Danza— sostiene que:

La danza es un lenguaje vivo que habla del hombre —un mensaje artístico que se lanza al más allá de la realidad a fin de hablar, por así decirlo, a un nivel más elevado, con imágenes y alegorías, de las emociones más íntimas del hombre y de su necesidad de comunicar (p. 17).

En su esencia el ser humano es un sujeto social que siempre está en interacción con otros, comunicándose y comunicando. La Danza es también una forma de entregar mensajes mediante la expresión corporal y el trabajo de interpretación. Por ello es fundamental tener claridad de las herramientas que en la Danza posibilitan la comunicación y son entregadas en los espacios educativos para profesionales de la Danza para una adecuada interpretación.

1.2.-Pregunta de Investigación

¿Cómo se desarrollan los procesos de enseñanza-aprendizaje asociados a la interpretación en los ramos Tutoría de Interpretación y Tutoría Examen de Titulación de la mención en Interpretación de la Escuela de Danza en la U.A.H.C.?

1.3.- Objetivos

1.3.1-Objetivo General

Analizar los procesos de enseñanza-aprendizaje asociados a la interpretación en los ramos Tutoría de Interpretación y Tutoría Examen de Titulación de la mención Interpretación de la Escuela de Danza en la U.A.H.C.

1.3.2-Objetivos Específicos

- Definir teóricamente qué se entiende por Interpretación en las cuatro áreas de las Artes Escénicas: Danza, Teatro, Circo y Música.
- Conocer los procesos de enseñanza desde los profesores del ramo Tutoría de Interpretación en el curso de 4to año y desde el ramo Tutoría Examen de Titulación en el curso de 5to año de la Carrera Licenciatura en Danza de la U.A.H.C.
- Conocer los procesos de aprendizaje desde los y las estudiantes del ramo Tutoría de Interpretación en el curso de 4to año y de los y las estudiantes en el ramo Tutoría Examen de Titulación en el curso de 5to año de la Carrera de Danza de la U.A.H.C.
- Comprender la relación entre las metodologías de enseñanza de los profesores y entre los procesos de aprendizaje de los y las estudiantes de la mención de Interpretación de la Carrera de Licenciatura en Danza de la U.A.H.C.

2. Marco Teórico

2.1 Los estudios del movimiento y el aprendizaje del Intérprete

El ser humano en sus primeros años de vida experimenta etapas donde su cuerpo paulatinamente va descubriendo nuevas maneras de moverse, haciendo un largo recorrido desde aprender a gatear hasta lograr correr y moverse de la manera que desee. Este recorrido por las distintas fases que hace el bebé es tomado como materia de estudio por Laban (1978), quien resuelve que en

cada acción que realiza el infante en base a la experimentación, descubrimiento y conocimiento del mundo nuevo que le rodea, el origen es el esfuerzo y el resultado es el movimiento.

Así como el movimiento, el ritmo también es parte del primer lenguaje. Compagnon y Thomet (1975) se basan en el *Método Dalcroze* diseñado por Emile Jaques-Dalcroze, dando énfasis a la educación del sentido rítmico para niñas y niños de la primera infancia. Su trabajo se manifiesta a través de la gimnasia rítmica, la cual “propone convertir al cuerpo en dócil instrumento de interpretación del ritmo y de la emoción musical” (p. 13). Esta es una herramienta para realizar el vínculo entre el cuerpo y la música trabajando la corporalidad musical. Basada en el mismo método Bachmann (1998) plantea que la rítmica trabaja de manera paralela el cuerpo, lo reflexivo y la imaginación, siendo estos elementos primarios en la naturalidad del infante. La educación rítmica implica relacionarse de manera profunda y sincrónica con la música: es un trabajo auditivo que desafía las capacidades móviles y creativas del cuerpo.

Independiente si es enlazado con lo rítmico, la movilidad y la creación permiten encontrar un estilo de movimiento propio, quiere decir, la manera particular con que cada persona se mueve de manera exclusiva. Factores como la forma anatómica, el ritmo personal, las emociones y el historial deben ser consideraciones en el trabajo del movimiento (Jacob, 2003); son diferentes elementos los que influyen en la forma de movimiento personal del bailarín/a. Por otra parte, existe el trabajo de desarrollo del lenguaje personal, para Blom & Chaplin (1996) es importante desarrollar el estilo de movimiento atendiendo dos elementos: la energía y la flexibilidad, componentes que dan cabida a la creatividad del artista. Además proponen la improvisación como manera de indagación del estilo propio para lograr “entrar en contacto con la corriente inconsciente sin censura intelectual, permitiendo la exploración, la creación y la acción simultáneas y espontáneas” (p. 26). En el trabajo improvisativo ocurre conexión con la

espontaneidad abriendo posibilidades de crear nuevos movimientos, al ser esta movilidad perfeccionada con una mirada crítica se enlaza automáticamente con lo coreográfico aunándose improvisación y coreografía (Blom & Chaplin, 1996).

La improvisación es una herramienta de trabajo para el o la artista, actuando como agente para el desarrollo de la creatividad y la reflexión. Ambos puntos se desarrollan al unísono existiendo preferencias, por ejemplo la bailarina, coreógrafa y profesora chilena Teresa Alcaíno que fue entrevistada por Alcaíno & Hurtado (2010) comenta la relevancia que le da al sentido crítico en el transcurso de la composición: “lo que más me importa dentro de la inmadurez del proceso creativo y del primer esbozo en el camino de la composición, es llevar siempre la idea para seguir en la reflexión” (p. 132). El desarrollo de la idea está vinculado con lo que se quiere representar y desde ese punto surge lo reflexivo. La reflexión aparece de manera personal, pero también implica la reciprocidad de diálogos, desde miradas netamente subjetivas hasta evaluaciones concretas respecto a la materia (Blom & Chaplin, 1996). Estas apreciaciones son una forma de enriquecer el trabajo ya que aportan caracteres constructivos a la obra. Adshead, Briginshaw, Hodgens & Huxley (1999) postulan sobre la contribución del análisis coreográfico para la comprensión de la pieza de danza:

Lo que queremos recalcar es la posibilidad de emitir opiniones razonadas, de aportar datos concretos para apoyar una interpretación, de cualificar una obra de arte y de proponer algún medio de juzgar su valor. Solamente entonces y como consecuencia de este proceso tendremos la posibilidad de orientar a los demás hacia un mayor disfrute y una mejor comprensión (p. 31).

Para la reflexión sobre una obra se vuelve necesario ocupar medios que faciliten su entendimiento, de manera que sea posible la llegada a un análisis objetivo. Para ello Adshead et al. (1999) proponen la observación detallada como primera aptitud que capacite la relación sensorial con la danza; desde este inicio es posible retener una panorámica de lo que está siendo apreciado para luego captar una gama de funcionalidades que se interrelacionan en la obra. Algunas de estas imágenes son los movimientos y capacidades de cada individuo, los componentes coreográficos, el lugar donde ocurre la obra, la vestimenta y la musicalidad.

La observación es un factor que siempre se ha utilizado de manera activa al momento de presenciar cualquier obra de arte y desde el lado de la exposición pueden ser diversas las maneras en que se representa una idea. Noverre (1946), uno de los primeros bailarines y coreógrafos reconocidos a nivel mundial, menciona sobre su visión en relación a la manera en que se expone una obra: “el arte es seductor cuanto más se le disimula y no triunfa realmente sino cuando no se le reconoce y se lo confunde con la naturaleza” (p. 105). Para él las representaciones deben estar asociadas a la realidad de manera fidedigna y sólo de esta manera son atractivas y exitosas. Por otra parte la estética de la gestualidad debe ser interpretada de manera natural para que los movimientos tengan sentido y cuando el lenguaje gestual es común logra ser entendible, ya que existen acuerdos universales (Wigman, 2002).

Para Blom & Chaplin (1996) en el lenguaje se fijan códigos de gestos que significan algo en concreto, sujetos principalmente por las expresiones corporales y del rostro. Para ellos este último es una herramienta extremadamente expresiva que no tiende a considerarse en las clases de técnica de danza, siendo ésta parte importante del total expresivo del cuerpo. En el diario vivir

el rostro se expresa y entrega mensajes mediante gesticulaciones, acompañándose de movimientos de manos, brazos y en general de una postura corporal. Noverre (1946) le da una especial importancia a la expresividad del rostro: “Todos nuestros movimientos son puramente automáticos y no significan nada si el rostro permanece en cierta manera mudo, y no los anima y vivifica. La fisonomía por lo tanto, es nuestra parte más útil para la expresión” (p. 151). El talante tiene la posibilidad de mantener en un nivel vivo a la expresividad, por ello se da énfasis a la utilización facial. Luego que el aprendiz comprende los ejercicios debe utilizar la fisonomía para darle mayor expresión a los movimientos, trabajo que debe ser guiado por el maestro de danza (Noverre, 1946). El bailarín o bailarina aprende a mover las distintas partes de su cuerpo en un mismo tiempo para lograr expresión en la danza, y la idea de este autor incluye al rostro para esa expresividad.

El aprendizaje ocurre según la metodología que se utilice, quiere decir la manera de enseñanza que se efectúa con el educando. Jacob (2003) denomina a un tipo de profesor con *orientación activa*, el cual “prefiere mantener su clase en constante movimiento. Si interrumpe el flujo de movimiento es sólo para dar breves instrucciones generales o corregir errores flagrantes” (p. 156), y a otro con *orientación analítica*, quien “se orienta a dar a los alumnos una clara comprensión del movimiento para que tengan un firme control y por ende una técnica confiable” (p. 157). En este caso el primer pedagogo explica de manera general, mientras que el segundo dedica mayor tiempo a la explicación; el autor indica además que ninguno es mejor que el otro y que cada uno tiene sus virtudes y desventajas.

A partir de esto Ausubel, Novak & Hanesian (2003) argumentan sobre las variables que pueden afectar en la manera de enseñanza adoptada por el docente:

Los estilos de enseñar varían, en primer lugar, porque varían también las personalidades de los profesores. Lo que rinde buenos resultados para un maestro puede ser completamente ineficaz para otro; por consiguiente, el profesor debiera adaptar su estilo de enseñanza a las fuerzas y debilidades de sus antecedentes, de su personalidad y de su preparación (p. 437).

Así, para tener óptimos resultados en la educación es recomendable evaluar las formas propias del profesor o profesora y ajustar desde esos medios personales el enseñar.

En un ámbito general de la pedagogía, Le Breton (2010) hace una diferencia entre dos formas de enseñanza. La primera es guiada por el designado *maestro de verdad*, quien impone una forma inamovible que no se adapta a los diferentes aprendizajes del educando. La segunda es guiada por el denominado *maestro de sentido* quien propone al estudiante descubrir y aprender la relación con el mundo a través de la disposición sensible de la propia personalidad.

De manera semejante, Ausubel et al. (2003) diferencia dos tipos de aprendizaje, el primero es el aprendizaje por *recepción*, donde “el alumno no tiene que hacer ningún descubrimiento independiente. Se le exige sólo que internalice o incorpore el material (...) que se le presenta de modo que pueda recuperarlo o reproducirlo en fecha futura” (p. 34); este tipo de aprendizaje se utiliza generalmente en materias que deben ser memorizadas. El segundo tipo de aprendizaje es por *descubrimiento*, donde “el contenido principal de lo que va a ser aprendido no se da, sino que debe ser descubierto por el alumno antes de que pueda incorporar lo significativo de la tarea a su estructura cognoscitiva” (p. 35), quiere decir que el/la estudiante devela por sí mismo/a y

mediante sus propios medios y capacidades la materia que está siendo enseñada. Los autores destacan además que ambos aprendizajes pueden ser *significativos y/o por repetición* de acuerdo a la relación y relevancia que se le dé al aprendizaje:

En ambos casos hay aprendizaje significativo si la tarea de aprendizaje puede relacionarse, de modo no arbitrario y sustancial (no al pie de la letra), con lo que el alumno ya sabe y si éste adopta la actitud de aprendizaje correspondiente para hacerlo así. El aprendizaje por repetición, por otra parte, se da cuando la tarea de aprendizaje consta de puras asociaciones arbitrarias (...) [y si además] el alumno carece de conocimientos previos relevantes y necesarios para hacer que la tarea de aprendizaje sea potencialmente significativa (Ausubel et al., 2003, p. 37).

Se deposita entonces parte de la responsabilidad del aprendizaje en el estudiante dependiendo de su actitud y conocimientos previos.

Por otro lado Luria, Leontiev & Vigotsky (2007) determinan que el trabajo del docente es ayudar a desarrollar y reforzar las diferentes capacidades de pensar y prestar atención sobre distintos aspectos, considerando que la mente aborda aptitudes como la observación, la memorización, el discernimiento, etcétera. La enseñanza de la Danza implica además un trabajo sensorial: “el aprendizaje de movimientos involucra a todos los sentidos. No es estrictamente visual, ni puramente rítmico; también es sinestésico e intuitivo” (Jacob, 2003, p. 185). El entendimiento corporal implica desarrollar no sólo los sentidos básicos sino también otros sentidos, como la intuición.

Este tipo de desarrollo no es sólo de la danza o la expresión corporal, sino que está presente en la educación de las disciplinas artísticas. Al respecto, Luria et al. (2007) postula que las actividades relacionadas al arte demandan educación sensorial y el desarrollo de capacidades como la observación, por lo tanto se hace necesaria la educación perceptiva, ya que la percepción del arte es un proceso que implica motricidad, emoción, imaginación y razonamiento.

Por otra parte Le Breton (2008) plantea una *Antropología de los sentidos* que se relaciona con la sensibilidad del ser humano donde su cuerpo está lleno de significaciones por las percepciones que tiene sobre lo que vive: “Percibir es moverse en medio de la coherencia del mundo. Toda percepción se encuentra llena de sentido, proporciona sin cesar una orientación” (p. 38). La percepción permite la relación con el exterior y su comunicación, y al ser parte de los sentidos propios se traduce en una interpretación.

Esta reflexión subjetiva que conlleva la percepción está vinculada al conocimiento propio. Foucault (2011) expone la forma para lograr esta tarea:

Para conocerse hay que replegarse en sí mismo; para conocerse, hay que apartarse de las sensaciones que nos engañan; para conocerse hay que fijar el alma en una inmovilidad que no permita la influencia de los acontecimientos exteriores, etcétera. Todo eso debe y puede hacerse, a la vez, para conocerse y en la medida en que uno se conoce a sí mismo (p. 78).

El encuentro consigo mismo/a, apartado de predomios exteriores, permite la formación del autoconocimiento. Después de este primer punto sucede la relación cultural con el mundo externo y por tanto su percepción, la que está evaluada primeramente por la sensibilidad y cognición del individuo para que luego aparezca cuán significativa, en términos personales, puede ser esta incitación (Ausubel et al., 2003).

El individuo puede visualizar el transcurso de su propio progreso, así como también el maestro tiene la posibilidad de probar al estudiante para saber su proceso de desarrollo y avance a través de pruebas. Sobre esto Foucault (2011) explica que los ejercicios de prueba intentan evaluar lo que el individuo es en el momento presente con respecto a lo que era en una situación pasada y lo que quiere ser en un punto futuro, por esto aparece un señalamiento acabado del esquema personal y por ende el conocimiento de la identidad propia.

El autoconocimiento permite una interpretación y representación personal; Adshead et al. (1999) describen al intérprete como un traductor de su línea subjetiva, ya que “interpretan sus papeles en tanto que individuos, e intentan comunicar el carácter, las cualidades y los significados de la coreografía de acuerdo con la forma en que la perciben y según su propia técnica, maestría y entendimiento” (p. 98). La representación de lo bailado estará sujeta a la forma del propio individuo, pero esto también depende de cómo se exprese el coreógrafo o coreógrafa.

Caciuleanu (2002), bailarín y coreógrafo francés que trabajó con el Ballet Nacional Chileno, propone un modo de alfabeto para el movimiento, un instrumento de composición y análisis donde los pasos puedan ser leídos para llevarse a cabo y sea posible enseñar una coreografía sin necesidad de mostrar o demostrar las aptitudes de quien enseña. Además escribe que se pierde tiempo al ocupar el mimetismo para enseñar la composición y que ese método puede generar

malos entendidos. Por esto plantea una escritura para la composición de los movimientos, a fin de que el coreógrafo/a no tenga la “necesidad de estar presente” (p. 11). Para él no se hace necesario la interacción con los bailarines que exponen la coreografía.

Muy por el contrario la bailarina, profesora y coreógrafa nacional Valentina Pavez cree en la relación directa con quienes está trabajando inclinándose por los/las bailarines/as que plantean el movimiento coreográfico: “me gusta trabajar con los intérpretes que proponen, que el movimiento que vamos construyendo se complete rápidamente con su interior. Y creo también en la relación de vida con el intérprete” (Alcaíno & Hurtado, 2010, p. 160). Para ella el movimiento se crea conjuntamente entre quien lleva la dirección y quien interpreta.

El trabajo por parte de la coreografía puede tener diferentes enfoques y no sólo depende el cómo se quiere expresar sino también el qué se quiere expresar, fundamentando este punto Pérez (2008) expone que: “unos ponen el énfasis en las emociones y en los sentimientos, otros en la comunicación de ideas y conceptos. (...) En todo caso se piensa que la obra tiene un contenido que debe ser captado o completado por el espectador” (p.26). La mirada del público es importante para la finalización de las representaciones. Además del intérprete y el coreógrafo, el público también participa de la muestra y determina parte de la idea en exposición.

Adshead et al. (1999) consideran a cada uno de los participantes en torno a la obra como un intérprete: “los coreógrafos (los creadores de las coreografías), los intérpretes (los bailarines) y los espectadores participan en la interpretación, y de una forma u otra todos realizan una interpretación” (p. 96); cada uno de estos agentes tiene cierta idea de la representación o de la coreografía y al entender esta idea son partícipes de la interpretación que requiere la muestra en escena.

2.2 La interpretación desde otras Artes Escénicas

Existen diferentes técnicas teatrales que ayudan a construir la interpretación. Stanislavski (2007) enseñaba el método que suele llamarse el *Sistema Stanislavski*; una de las características de este método es que los actores o actrices buscan diversos factores internos o externos para el estímulo emocional, lo cual puede ser parte de lo real o de lo imaginario dependiendo de las formas y observaciones propias del investigador/a.

Por otro lado, se puede utilizar directamente sólo un elemento, tal como sucede en el Teatro de Creación impulsado por Lecoq (2003). En esta línea del teatro surge el método de la llamada *máscara neutra* que se utiliza para el desarrollo del movimiento en escena, el cual consiste en que:

Bajo una máscara neutra, el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente. Por lo general al hablar con alguien se le mira a la cara. Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo entero del actor. La mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo! Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia (p. 63).

El modo de trabajo que propone esta pedagogía del teatro obliga al cuerpo a desarrollar su expresión debido a que al actor no se le ve la cara, por lo tanto necesita comunicarse completamente con el cuerpo. En este caso la fisonomía del actor o actriz se relaciona con la máscara que utiliza, la cual estando en equilibrio manifiesta tranquilidad corporal (Lecoq, 2003).

Por otro lado, la propuesta de Grotowski (2006) es completamente distinta. Considera que el actor puede hacer la máscara con su rostro: “En el teatro pobre el actor debe crear por sí mismo una máscara orgánica mediante sus músculos faciales, de tal modo que cada personaje vista el mismo gesto durante toda la obra” (p. 63). Con la musculatura del rostro es posible sostener la expresión facial. Este método, llamado *Teatro Pobre*, se centra en la maestría de utilizar la riqueza de la expresión del cuerpo y el rostro dejando de lado todo tipo de maquillaje y accesorios que ayudan a la expresividad, logrando que el actor transforme su caracterización en escena sólo mediante sus músculos e impulsos (Grotowski, 2006).

Independiente de cómo se construya el personaje, Stanislavski (2007) denomina *interpretación con perspectiva* al trabajo profundo del actor. Al respecto menciona que “al irse desarrollando un personaje tenemos, podría decirse, dos perspectivas a la vista. Una se refiere al personaje representado y la otra al actor” (p. 222). Diferenciando entre quien representa ya quién se está representando, Brecht (2010) propone ambas perspectivas y las vuelca a lo que nombra *efecto distanciador*, consistente en que la diferenciación continúa y se hace más evidente pues el actor o actriz no busca una caracterización completa en la representación del personaje, ya que “no intenta convencerse a sí mismo (y a otros) de que se ha transformado totalmente en ellos” (p. 134). En la escena el actor o actriz se aleja del personaje a tiempo seguido de actuarlo.

La mirada de la *interpretación con perspectiva* que propone Stanislavski (2007) sitúa al actor/actriz de acuerdo a sus necesidades, para que mientras esté actuando pueda interiorizarse como creador y logre reafirmarse desde una fortaleza aplicable a su expresión.

El International School of Theatre Anthropology (ISTA) es una Escuela de investigación multicultural fundada por el director Eugenio Barba, de nacionalidad danesa, en 1979

(<http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx>). En la ISTA nace la *Antropología Teatral*, estudio que se basa en las formas de movimiento presentes en “diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. Por esto al leer la palabra “actor”, se deberá entender “actor-y-bailarín”, sea mujer u hombre; y al leer “teatro”, se deberá entender “teatro y danza” (Barba, 1992, p. 25). Esta conjunción nominativa de ambas disciplinas aparece de acuerdo a la propuesta de los estudios investigativos de movimiento en esa institución.

El trabajo del fundador y director de esta Escuela se asemeja a la idea de Grotowski (2006), quien incluye una mirada minuciosa sobre la indagación del movimiento: “El ejercicio ayuda a la investigación. No es meramente una repetición automática o una forma de masaje muscular” (p. 98). Su metodología ahonda en la investigación de los mecanismos y las funciones de los entrenamientos para utilizar de manera efectiva la totalidad del cuerpo. A la idea de análisis corporal Lecoq (2003) suma un estudio seccionado del cuerpo que posibilita el “desarrollar una preparación corporal analítica dirigida a la expresión, poniendo en juego por separado cada parte del cuerpo” (p. 103), así es posible expresar el movimiento de manera diferenciada y específica.

Los movimientos y gestos al ser estudiados logran una razón de ser, estos deben apoyarse en una intención y un contenido dejando fuera lo vacío y la exageración (Stanislavski, 2007). La relación clara entre movimiento y contenido se vuelve determinante para la sinceridad de la actuación. Teniendo de base la justificación del gesto se deja afuera lo falso y la movilidad del cuerpo aparece por una razón: “ejecutar un movimiento nunca es un acto mecánico, debe ser un gesto justificado. Puede serlo por una indicación, por una acción o incluso por un suceso interior” (Lecoq, 2003, p. 103). El origen del movimiento gestual puede ser variado, pero siempre posee una explicación.

La investigación del ISTA expone que “no busca principios universalmente verdaderos, sino indicaciones útiles. No tiene la humildad de una ciencia, sino la ambición de individualizar los conocimientos útiles para el trabajo del actor. No quiere descubrir “leyes”, sino estudiar reglas de comportamiento” (Barba, 2011, p. 198). Este tipo de indagación proporciona una guía para el entendimiento de alternativas variadas que puede utilizar el actor en su trabajo personal.

Un lugar donde se muestran diferentes disciplinas, variados géneros y estilos de movimientos, es el Circo. Entre la variedad de artistas que han trabajado en sus carpas ha sido posible presentar “acróbatas, un fakir, gatos monteses amaestrados, perros bailarines y músicos, malabaristas, contorsionistas, juglares, equilibristas, ilusionistas, trapeceistas, alambristas, (...) clowns, tonys” (Seibel, 1993, p. 213). Una infinidad de personajes presentados en un mismo escenario. El clown, de la familia del payaso, de manera contraria a personajes de otras disciplinas como el teatro o el cine que están guiados tranquilamente por un ojo externo, tiene la particularidad de ser autor de su propio personaje (Glissant, 1988). La mirada de este payaso se direcciona hacia sí mismo para encontrar elementos con los cuales trabajar. Lecoq (2003) plantea que “todos somos clowns, todos nos creemos guapos, inteligentes y fuertes, aunque, en realidad, cada uno tenemos nuestras debilidades, nuestro lado ridículo, que, cuando se manifiestan, hacen reír” (p. 210). Según este autor el ser clown habita en cada persona ya que aparecen lados opuestos del ser humano que se manifiestan en la ridiculización evidenciándose lo cómico y la risa, “pero una risa en la que la dignidad humana no se rebaja. El payaso no suscita la risa en el espectador a costa de su propia dignidad. El espectador ve en él a su igual” (Glissant, 1988, p. 23). Este comediante en sus diferentes formas de clown o payaso se relaciona con el público abriendo la posibilidad de identificarse con él, de tal manera que su decencia no pase por debajo del trabajo en escena. En una investigación sobre el Circo chileno, Ducci (2011) concluye que:

El payaso chileno es el personaje carnavalesco de primera categoría. Recoge la sabiduría popular, los referentes culturales tradicionales y contingentes, el descontento y las alegrías de los pueblos y los transmite desde la pista en forma ingeniosa, ácida y aguda, con la boca suelta y los pies ligeros. Se convierte en el espejo del individuo y de la sociedad, enrostrándonos nuestra propia condición humana desde la pista (p. 184).

Este cómico se mueve fluidamente en la escena, ocupando la burla y la suspicacia, juega con el acontecer del público relacionándose con temáticas que afectan a la cotidianeidad del espectador: “el clown tiene un contacto directo e inmediato con el público, sólo puede vivir con y bajo la mirada de los demás. No se “hace el clown” *ante* un público, se actúa *con él*” (Lecoq, 2003, p. 215). Este intérprete de la risa, utiliza al espectador para su espectáculo y se sostiene en la recepción que este recibe de su actuación.

El/la artista circense, además puede sostenerse de variadas ramas del espectáculo escénico mezclando las diferentes áreas de esta disciplina que pueden ser utilizadas a su favor. El payaso “también debe saber bailar en el alambre y hacer equilibrios en la cuerda floja, ser un buen malabarista y un excelente acróbata” (Glissant, 1988, p. 24). El personaje puede complementar su escena manejando otras áreas. Y así, cada uno de los artistas del circo puede entrelazar las técnicas: “los malabaristas ya no se limitan a ejecutar sus juegos en tierra sino que extreme además la agilidad y la destreza volatineando en una cuerda a la manera de los funámbulos o

montados de pie en un caballo al galope” (Glissant, 1988, p.12). Cada número de los espectáculos circenses se mezcla, apareciendo así nuevas fórmulas de representación.

Los acróbatas de altura, agilizados por grandes capacidades de destreza y precisión, también mezclan e inventan números inéditos, pero lo principal es guiar su intención: “el sobresaliente estado físico necesario para la realización de este tipo de números debe ser acompañado además de fineza en la capacidad interpretativa del mismo; para lograr producir sensaciones de asombro y expectación ante la osadía y arrojo del artista” (Ducci, 2011, p. 49). Los artistas del riesgo tienen que estar conectados con la atención del público, ya que este se deslumbra con los números que presentan.

A esta disciplina de las artes escénicas se le otorga la dinámica de mezclar y complementar las diversas técnicas, desinteresándose por la técnica pura. Todos los artistas pueden entonces, movilizarse en diferentes ámbitos: “pasan del circo al teatro, al cine, a las grabaciones, al varieté, la radio, la televisión, la revista, el cabaret; trabajan en los distintos medios circulando con fluidez de uno a otro, porque sus técnicas lo permiten” (Seibel, 1993, p. 85). El artista de circo tiene la capacidad y plasticidad de sostener su actuación en alternadas situaciones. De la misma forma que lo hacía la banda de circo tradicional, que utilizando la música en vivo agregaba expresividad a las presentaciones:

Las fanfarrias y oberturas abren el espectáculo circense y sirven de transición de un número a otro. La fanfarria además acompañaba el montaje de trapecios: una cábala que aseguraba éxito y una temporada libre de lamentables accidentes. La música también otorga suspenso a los pasos del equilibrista o del trapecista,

acompaña al payaso en sus cascadas y payasadas, el jazz reverencia al ilusionismo y la magia, mientras las clavas vuelan entre las manos de los malabaristas al ritmo de las rumbas (Ducci, 2011, p. 69).

La música en vivo en el espectáculo circense está al servicio de la necesidad del artista y de la muestra. Los músicos, en total asistencia y flexibilidad, interpretan la representación que surge en la escena dependiendo de los requerimientos de la situación.

Por otra parte, en la disciplina de la Música se considera como intérprete musical a la persona que traduce una canción con su voz o traduce una melodía con un instrumento. Según Willems (2011) “la interpretación, que puede ser una verdadera recreación, varía según el temperamento del artista y también según el momento mismo de la ejecución” (p. 215). Esta no es una ejecución estática, se expone bajo factores internos como externos. Rink (2006) complementa que esos factores son determinaciones por parte del artista, las que pueden ser conscientes o no. Por otro lado Copland (2009) le da énfasis al compositor considerando que el intérprete es alguien que está a su disposición: “el intérprete existe para servir al compositor, para asimilar y volver a crear el “mensaje” del compositor. La teoría es bastante clara; lo que necesita elucidación es su aplicación en la práctica” (p. 241). O sea que la tarea del intérprete es la precisión del mensaje en su ejecución.

Visualizando ambos caminos, Rink (2006) hace una diferenciación entre interpretar y apropiar una pieza musical. En su idea el autor distingue entre la representación que es fiel a la composición que se ejecuta, a lo cual llama *interpretación*, de aquella que expone visiones personales o llamativas, lo que denomina como *apropiación*.

Por otra parte, Copland (2009) le da importancia a la composición en sí y asegura que es algo que está en movimiento:

Una composición es un organismo. Es una cosa que vive, no una cosa estática. Por eso es por lo que puede ser vista bajo diferentes luces y desde diferentes puntos por los diversos intérpretes y aun por un mismo intérprete en diferentes momentos (p. 242).

Así, la movilidad de la composición da pie para que su interpretación sea diversa, dependiendo del punto de vista con que se manifieste.

Rink (2006) propone el término *intuición instruida* que “reconoce la importancia de la intuición en el proceso interpretativo, y también reconoce que generalmente implica bastante conocimiento y experiencia –en otras palabras, que la intuición no necesariamente surge de la nada” (p. 57). Se entiende que la intuición es relevante para la interpretación y esta se construye mediante el estudio y las vivencias. Además explica que la *intuición instruida* influye en el análisis del intérprete que sucede en el momento de creación y que el trabajo resultante es entendido de manera posterior a la interpretación (Rink, 2006). Intuición y análisis son procesos colaterales en la interpretación.

Para la ejecución de un instrumento es necesario aprender la técnica que se requiere. Willems (2011) habla de la técnica como lo que materializa: “en su sentido más estricto, la técnica representa la parte material, mecánica, corporal, del oficio instrumental” (p. 197); en este

aprendizaje el cuerpo es pieza fundamental que se considera como un medio de comunicación móvil para la representación y traducción de la expresión musical. Pero esa expresión debe aparecer desde la comprensión de la música por quien está interpretando y no ejecutarse como una maqueta previamente aprendida y mecanizada (Rink, 2006).

Hasta este punto se ha considerado al compositor y al intérprete, pero quien escucha también es parte de una interpretación musical: “casi toda situación musical, prácticamente considerada, implica tres factores distintos: un compositor, un intérprete y un oyente. Ellos forman un triunvirato, ningún miembro del cual está completo sin los otros dos” (Copland, 2009, p. 238). El compositor entrega la información al intérprete, este ejecuta su expresión de acuerdo a su propia manera, y a través de él o ella el público auditivo entiende o disfruta la composición expresada, siendo cada uno de estos personajes importante para la interpretación.

2.3 Posicionamiento Teórico

La siguiente sección incluye algunos autores que delimitarán los temas a tratar en la presente investigación. Así pues, en esta indagación se considerará la propuesta de Ausubel et al. (2003) sobre el *aprendizaje significativo*, asumiendo que las ideas propuestas por el profesor o profesora pasan a ser significativas al momento en que se relacionan con algún factor importante para el estudiante. Este factor importante se sustenta en conocimientos previos del aprendiz, quiere decir, algún aspecto que la persona ya comprenda. De tal modo, su capacidad de relacionar lo que ya es comprendido con lo que está comprendiendo se transformará en ese aprendizaje significativo.

Dentro de esto si la actitud de él o la estudiante se inclina por memorizar y seguir las proposiciones tal cual están indicadas sin posibilidades de modificaciones, independiente de qué

tan significativa pueda ser la idea desde la docencia, los resultados del aprendizaje serán poco significativos y automáticos. De igual modo, si la propuesta a trabajar está desprovista de material significativo que pueda aportar a la capacidad cognoscitiva del estudiante, será más difícil que el proceso y el resultado sean significativos también, sin importar la actitud activa que pueda mantener el estudiante.

Las recomendaciones de este tipo de aprendizaje se sustentan en no relacionar las ideas de manera mecanizada, puesto que la vinculación entre significados o figuras de diferente índole sucede de acuerdo a los conocimientos de la persona, y lo significativo debe aparecer por ambas partes, tanto desde los símbolos o conceptos trabajados por la docencia como desde la actitud del aprendiz.

Otra noción a vincular en esta investigación es el *conocimiento de sí mismo* presentado por Foucault (2011). La manera en que plantea el autoconocimiento es mediante la atención hacia el propio yo, lo cual se vuelve necesario para comprender el mundo interior. Al momento de apartarse del exterior se logra la reflexión de las experiencias y comprensiones sobre la vida propia; tal visión interna es proyectada como una constante para que el trabajo logre ser profundo y enraizado en las perspectivas del ser. Se vuelve relevante mantener distancia de lo que es ajeno a nosotros/as mismos/as para que no influya en el desarrollo pleno de la persona. Por otra parte este autor expone sobre el ejercicio de la prueba, lo cual también implica autoconocimiento. Los elementos para concretar un ejercicio de prueba se relacionan con la interrogación y medición sobre el conocimiento que posee la persona, para entender la situación de desarrollo en la que se encuentra el individuo. Esta forma evaluativa guía hacia la reflexión de las capacidades propias, para comprender cuánto se ha aprendido hasta ese momento. La prueba es una especie de juego que posibilita ganar o perder, lo que nos señala cómo y qué somos.

Independiente del resultado que se pueda obtener de la prueba, el individuo a partir de esto se conoce y es posible que entienda las aptitudes que ha perfeccionado.

La presente investigación manifiesta la idea desarrollada por Le Breton (2008) sobre la percepción como medio de orientación en el mundo. Percibir refiere a la atención que los sentidos desarrollan sobre los diferentes tipos de elementos que rodean al ser humano en el día a día, es una manera de relacionarse y entender el mundo. La percepción nace desde el historial del individuo y se relaciona con la subjetividad, punto en la que es conducida al exterior para vincularse con lo social.

También se postula el trabajo corporal de la improvisación que Blom & Chaplin (1996) promueven para el artista. Este modo de movimiento se visualiza como una apertura del ser completo que se dispone a entregar sus visualizaciones mentales y corporales dejando afuera todo tipo de tapujos. Improvisar es entregarse al juego de proponer movimientos y abrir espacio propio y con otros para crear, de tal manera que se desarrollen nuevas formas de mover el cuerpo. La improvisación además posibilita el desarrollo del estilo individual que se manifiesta a partir de la identidad de la persona, este estilo personal de movimiento está trazado por la percepción sobre el mundo y por la forma en que cada ser humano se expresa ya que la elección de una u otra manera de moverse se vincula con el gusto y con la capacidad de manifestar un lenguaje. Ese lenguaje manifestado por cada persona se identifica como lenguaje propio, pues abarca códigos, estructuras y aprendizajes adquiridos individualmente.

El lenguaje corporal es una reflexión del cuerpo y la danza de manera práctica. Pero la reflexión sobre la danza se fundamenta también de manera material, contribuyendo antecedentes y críticas que posibiliten la afirmación o el desarrollo de la puesta en escena. Al respecto, la propuesta de

Adshead et al. (1999) es desarrollar una mirada reflexiva en cuanto a la visión del arte apoyándose en algún tipo de cuadro argumentativo que facilite la visualización de los componentes que se requieren en una representación. La ayuda de la estructura incita a una posterior comprensión de la pieza visible.

Manejar el cuerpo para la representación sin intervención de grandes vestuarios y/o maquillajes significa trabajar de manera profunda la plasticidad del cuerpo completo. Grotowski (2006) propone la metodología del *Teatro Pobre* consistente en ampliar la capacidad de representar un personaje sin necesidad de depender de los accesorios o elementos que puedan ayudar a esa representación. El trabajo consiste en profundizar el desarrollo de la musculatura corporal en su totalidad, que implica cada parte del cuerpo por separado, incluyendo el rostro. Esta idea incita a la investigación minuciosa de la expresión y la versatilidad presentes en el desarrollo del oficio del actor o actriz.

Esta indagación considera la idea que Rink (2006) expone sobre la expresión. La interpretación de una pieza musical implica características de comprensión sobre la música. Para lograr la expresividad se hace necesario el entendimiento de la ejecución con el cuidado que no sea sólo ejecutar y aprender un esquema memorizado y automatizado, sino sostener la comprensión musical para lograr la expresión e interpretación que el artista desea.

3. Diseño Metodológico

3.1 Enfoque Metodológico

La investigación se abordará desde un enfoque cualitativo, el cual según Flick (2007) “tiene relevancia específica para el estudio de las relaciones sociales, debido al hecho de la pluralización de los mundos vitales” (p. 15). Este tipo de investigación realza la importancia de

las conexiones existentes entre personas, sucesos, instituciones, etcétera y evidencia cualquier tipo de red que pueda estar vinculada por características propias y/o comunes entre esas conexiones. Por otra parte desarrolla algún proceso sugerente como acción a realizar por los partícipes, de acuerdo al material reunido y a las hipótesis analizadas.

La investigación cualitativa también tiene como característica la selección de teorías adecuadas a la indagación así como el análisis ulterior de las proposiciones elegidas. Esta se basa también en la reflexión de la investigación realizada aportando diferentes perspectivas (Flick, 2007). De acuerdo a esto se han mostrado variados puntos de vista de discursos y metodologías expuestas por diferentes autores.

3.1.2 Tipo de Investigación

Se trabajará desde el Estudio de Casos que implica el seguimiento de un caso específico. En este tipo de investigación se recolectan distintos datos que puedan ayudar al desarrollo del proceso, mientras que la identificación de los puntos específicos que muestren algún tipo de variable que pueda afectar a la indagación es necesaria para el estudio (Hernández, Fernández & Baptista, 2010). Este tipo de investigación tiene lugar en una institución privada y se observará un grupo reducido de personas.

3.1.3 Muestra

Primeramente se seleccionarán los docentes encargados de cada nivel que cursa la mención Interpretación. Esta selección corresponde a dos personas, una es de carácter femenino y el otro masculino. La selección considerará el criterio de experticia de los docentes ya que los encargados de cada nivel tienen mayor experiencia respecto a la interpretación; el segundo criterio es de pertenencia, puesto que ambos guías trabajan en la institución formadora; el tercer

criterio es de formación, ya que ambos docentes estudiaron en la misma institución donde se realiza la investigación.

En el caso de la selección de estudiantes se mantendrá la cantidad proporcional a los docentes, que corresponde a dos personas. De igual manera se mantendrá la dualidad del constructo social femenino y masculino. Para esta selección se establece el criterio nivel académico en la carrera Licenciatura en Danza con estudiantes que sólo cursen la mención en interpretación de los niveles 4to y 5to año.

3.1.4 Técnicas de Recolección

La técnica a efectuar será la observación pasiva, la cual implica una atención en todos los sucesos de manera presente pero sin intervención. Observar significa no sólo mirar sino que atender de manera especial los acontecimientos e interacciones que puedan suceder en el momento y desde ahí activar la reflexión sobre lo sucedido (Hernández et al., 2010). Las instancias para dirigir las observaciones serán las clases Tutoría de Interpretación realizadas en el primer nivel de mención que pertenece a 4to año y Tutoría Examen de Titulación realizada en el segundo nivel de mención correspondiente a 5to año, ambos niveles en la carrera de Licenciatura en Danza de la Escuela de Danza de la U.A.H.C. Para llevar a cabo estas observaciones será fundamental averiguar la información sobre los horarios en que se imparten las tutorías de la mención interpretación, junto con manejar los materiales necesarios con que se concretarán las observaciones.

Las tutorías a observar del primer nivel de mención serán cuatro, adecuadas a un mes, considerando que la clase se realiza una vez a la semana, pero se dejará una clase sin observar por medio de cada clase observada para entender el proceso de aprendizaje y enseñanza de manera discontinuada, con el fin de entender avances a largo plazo en los procesos. En el

segundo nivel de mención las tutorías a observar serán cuatro manteniendo la misma cantidad que el primer nivel. En este caso el tiempo equidistante entre una tutoría y otra estará sujeto a los cambios efectuados en el momento dependiendo de los acuerdos entre estudiantes y profesores. En este nivel se abarcarán tutorías grupales sin seguir ningún caso en particular.

Para registrar las observaciones se generarán Notas de Campo que contendrán cada tutoría desde que se inicia hasta que finaliza. Para realizar estas notas se hace necesario volcarse al desarrollo de la atención de manera general anotando todo lo que sucede en la tutoría, quiere decir cada palabra, idea, actitud y/o movimiento de los profesores y de los estudiantes, para luego estudiar las anotaciones y lograr entender los procesos metodológicos de enseñanza y de aprendizaje, ya que “la anotación únicamente es lo que eleva un suceso fuera de su curso y transitoriedad cotidianos y lo convierte en un acontecimiento al que el investigador, intérprete y lector pueden dirigir su atención repetidas veces” (Flick, 2007, p. 186). Las Notas de Campo se realizarán de manera presencial y serán registradas sólo mediante escrituras con lápiz y papel.

Además se realizarán entrevistas estructuradas a los docentes, consistente en una seguidilla de preguntas previamente escritas como guía a la cual está sujeto el entrevistador/a de manera limitada, de esta manera las preguntas diseñadas no se modifican ni se realizan nuevas preguntas en el momento de la entrevista. Las entrevistas se llevarán a cabo mediante preguntas de carácter general que permiten planteamientos abiertos para luego especificar el tema de interés y también se realizarán preguntas de carácter estructural las cuales requieren una lista de conceptos o elementos a describir (Hernández et al., 2010).

Posteriormente para obtener información de los estudiantes se les realizará un cuestionario con preguntas abiertas, quiere decir un escrito en el cual las personas podrán expresarse sin alternativas que limiten su respuesta. Para cada nivel serán siete preguntas que corresponden casi

a la mitad del total de preguntas de las entrevistas por motivo de la exigencia que requiere una pregunta al ser escrita. Los cuestionarios tendrán cuatro preguntas dirigidas exclusivamente a cada curso y estarán relacionadas con las entrevistas realizadas al docente de cada nivel; las siguientes tres preguntas serán comunes en ambos cuestionarios y se relacionarán con las herramientas que la Escuela de Danza entrega para desarrollar el lenguaje corporal.

3.1.5 Técnicas de Análisis

La manera en que se procederá a analizar los datos recolectados será a través del Análisis de Contenido, el cual consiste en examinar el material recaudado. Este se reduce seleccionando las partes relevantes y se clasifica a partir de modelos teóricos para responder a la pregunta de investigación (Flick, 2007). Los momentos para realizar el análisis suceden luego de obtener todo el material para comparar y clasificar cada sección de los datos en categorías comunes. Estas categorías se establecen guiándose por los temas indagados en el marco teórico que se relacionan con los datos obtenidos en las muestras, también se establecen de acuerdo a la comparación de los datos de las muestras obtenidos por distintos canales. Luego de clasificar todos los datos se establecieron relaciones entre las categorías, ordenándolas por grupo de tema común y enlazar los temas seleccionados en el posicionamiento teórico, para posteriormente realizar el análisis general en el desarrollo.

4 Desarrollo

En esta sección se expondrá el Análisis de Contenido de los datos recolectados por medio de las técnicas de entrevistas estructuradas, cuestionarios y notas de campo. Las entrevistas estructuradas así como los cuestionarios se realizaron fuera de la institución en lugares públicos y de manera individual mediante previo acuerdo con cada persona; las notas de campo se

realizaron en la sala de clases de acuerdo a los horarios de cada tutoría y bajo previo consentimiento de los profesores de cada curso.

Los criterios recolectados en la investigación se dividen en cuatro subcapítulos que abordan conceptos relacionados con el tema principal.

El primer subcapítulo habla sobre la identidad respecto al autoconocimiento del intérprete y los factores asociados a ese conocimiento auto exigente, como el desarrollo de las necesidades y el lenguaje propio. El segundo se relaciona con las herramientas que ayudan a la interpretación como la versatilidad en los procesos, la vivencia del movimiento, los aportes que otras artes escénicas pueden hacer en su aprendizaje y la reflexión dentro del oficio de la danza. El tercer subcapítulo expone las relaciones con el entorno que debe mantener un intérprete, la práctica colectiva que implica atención corporal y observación entre los pares. Y por último el cuarto apartado menciona algunas herramientas relacionadas con la docencia como la guía en los procesos de los estudiantes y los indicadores observables a considerar para brindarles ayuda.

4.1 Identidad del Intérprete

La identidad de cada individuo se relaciona con la historia de vida por la que ha pasado. Sus propias percepciones, como menciona Le Breton (2008), son el conjunto de sensibilidades subjetivas evocadas por su experiencia del mundo; mientras va entendiendo el propio yo se van identificando las actitudes que le caracterizan. Para el trabajo de interpretación, según la coordinadora y profesora guía de la Mención de Interpretación, se hace necesario ese desarrollo de la identidad desde la responsabilidad del autoconocimiento. Esta responsabilidad de explorar la identidad hace referencia al conocimiento corporal que el bailarín adquiere a través de su propia comunicación:

es fundamental la comunicación con uno mismo, ese es el primer lugar para mí como intérprete, creo que uno tiene que conocerse a uno mismo (...) uno trabaja con su identidad, mi identidad en este mundo, este cuerpo, por eso uno trabaja en el conocimiento de la corporalidad, o sea la persona que yo soy en este cuerpo (EDT1.4).

Según sus palabras la auto comunicación entrega conocimientos sobre el cuerpo que se habita, conocerse es una prioridad para saber cómo trabajar, conocerse a sí mismo implica replegarse en cuerpo, alma y atención completa hacia el propio ser dejando de lado todo lo que no es signo de pertenencia (Foucault, 2011); para llevar esto a lo corpóreo se hace necesaria la conciencia de aquellas partes que no están en nuestra visión constante. En una clase con 4to año de la carrera de Licenciatura en Danza se enfatizó el movimiento de distintas capas del cuerpo: “sangre, vesícula, conéctate con el peso, con una presencia corporal, física y respira para poder conectar cada parte del cuerpo, y suma pulmón, sangre, músculo, sistema nervioso, metatarso, todo esto que es tuyo, dale forma” (TMI1.2). Estas son zonas internas y externas que se pueden separar, agrupar y relacionar bajo un trabajo de estímulo. También se puede resaltar la sensibilidad externa sin dejar el trabajo interno, lo que significaría relacionarse con “el peso, el aire, la temperatura, lo que escucho, lo que veo, la luz que está entrando, cómo está entrando, en qué dirección, qué parte me duele, cómo estoy apoyando, como tanto la propiocepción, como percepción también del espacio” (EDT2.6). Ambos profesores del primer año de mención acentúan el trabajo de conciencia corporal que está estrechamente relacionado con lo que se percibe hacia adentro y hacia afuera de sí mismos/as.

Esto permite examinar cuales son las necesidades propias, entender cómo funciona ese cuerpo que se habita es trabajo del bailarín o bailarina, ya que no todos los cuerpos son iguales:

A lo mejor necesito ir al gimnasio y hacer cincuenta mil abdominales, y a lo mejor yo necesito ir a bikram y trabajar mi flexibilidad y a lo mejor yo necesito tomar más clases de improvisación, pero eso es una evaluación que cada ¡artista!, no estudiante, cada artista tiene que hacer (EDT1.10).

La profesora colaboradora con esta investigación reflexiona en cuanto a la búsqueda de movimiento que cada individuo necesita hacer para completar lo que le hace falta. Las necesidades se evalúan de acuerdo a la identidad de cada persona y al proceso por el cual esté pasando: “para mí el proceso como intérprete nació desde primer año y siento que mi identidad como bailarina está en búsqueda aún, algo que comprendí durante este tiempo es que siempre vamos transformándonos y adaptándonos a todo” (CE2.2), reflexiona la estudiante de 5to año.

El proceso de adaptación implica decisiones que se influyen por la percepción del lenguaje que guarda afinidad con las características de cada persona. En el ramo de Interpretación se plantea la exploración y traducción de ideas a lenguajes propios y no propios para el curso de primer año de mención:

El primer semestre de 4to año está destinado a esta creación de un solo de autoría, cómo yo me traduzco a mí mismo, cómo yo puedo encontrar mi lenguaje propio y

explorar en ese ámbito para que en el segundo semestre pasemos a la traducción de un tercero explorando en coreografías que no son propias (EDT1.18).

El planteamiento para los estudiantes es primero descubrir y trabajar la exploración en el propio movimiento y encontrar una especie de sello en el lenguaje que se va descubriendo, luego de esto se propone explorar en base a un lenguaje ajeno lo que permite una comparación y relación entre la identidad propia y la identidad de otro. El estudiante de 4to año que aportó sus reflexiones a esta indagación comenta que logró explorar en su propio lenguaje aplicando lo que ya había aprendido desde primer y segundo año de la carrera (CE1.2), y además expone sobre las herramientas que entrega la universidad: “las encuentro muy buenas porque te ayudan a indagar en un lenguaje personal, te abren posibilidades de poder expresarte de forma libre como tú quieras, entonces siento que todo aporta a tu propia danza” (CE1.12). En el contexto académico se da la oportunidad para desarrollar el lenguaje corporal propio de cada estudiante.

En una tutoría con dicho curso, el profesor ayudante trabajó una dinámica completamente explorativa, donde se destacaba la experiencia con un objeto. Las indicaciones que fueron dadas eran constantes cambios en torno al material elegido, pidiendo localizarlo en una zona del cuerpo, en una zona del espacio, ocupar movimientos como motivo y entrelazar lo explorado con el objeto (TMI1.4). Al trabajar con materiales la indagación del lenguaje se enfoca en la forma que evoca el elemento, lo cual ayuda a elegir y ordenar los movimientos.

Para lograr estas propuestas desde los y las docentes se hace necesario que los y las estudiantes tengan disposición al trabajo, ya que cualquier material que se presente ayuda al descubrimiento de sus propias herramientas: “creo que de cierta forma algunas personas del curso no estaban tan

cómodas realizando las clases entonces algunas personas lograron profundizar y otras personas no porque simplemente no querían” (CE1.6), comenta el estudiante de 4to año de la mención de interpretación.

Considerando esta situación, algunas herramientas percibidas por la profesora de 5to año para desarrollar mejor el oficio del intérprete son “disposición, escucha con uno mismo, saber tus límites (...), va a sonar místico pero no lo es, pero amor y pasión por lo que uno hace y eso se manifiesta en disciplina, eso se manifiesta en capacidad de trabajo” (EDT1.20); cada uno de estos elementos se relaciona con la auto exigencia que cada quien aplica para sí mismo o para sí misma. El contraste del trabajo disciplinar entre quienes se responsabilizan por sus tareas y quienes no, se visualiza en la práctica. El profesor de 4to año reflexiona sobre esto en base a una coreografía realizada al mismo curso:

se veían intérpretes mucho más maduros abordando este desafío interpretativo que es súper personal si esa es una coreografía que había inventado yo, que bailaba solo, de experiencias propias, e hicieron una traducción súper buena, versus otros que se notan más livianos, más volátiles, que van menos a clases y se ve también eso más volátil que se pierden las ideas, no saben hilar todo, uno que va a todas las clases, que entiende mucho más puntos de vista, que hace tareas se ve también... se ve más pesado, como más lleno el trabajo (EDT2.20).

Quienes se dediquen de forma constante al estudio siendo autoexigentes, es más probable que puedan resolver las tareas presentadas y los resultados sean más fructíferos. La entrega hacia el

trabajo es siempre personal y lo significativo del aprendizaje está influenciado por la importancia que el estudiante le pueda dar a las ideas que se plantean (Ausubel et al., 2003). De la mención en 4to año, el estudiante colaborador reafirma que la entrega “es hasta donde uno mismo se permite explorar, a veces nos quedamos en lo cómodo pensando que exploramos, pero en verdad lo que pasa es sólo quedarse en un estado de confort” (CE1.2). El trabajo disciplinar y exploratorio del educando finalmente depende de sí mismo.

4.2 Herramientas para la Interpretación

Para desenvolverse en el trabajo de la interpretación el bailarín o bailarina puede desarrollar variados elementos: uno de estos es el trabajo de la improvisación como exploración propia del lenguaje. La coordinadora de la mención considera este tipo de trabajo como una base para el desarrollo de lo interpretativo donde se debe ahondar de manera autónoma siendo esta una forma de trabajo que enfrenta muchas variables al momento de practicarla:

La interpretación en danza es absolutamente de la mano con la improvisación, para desarrollar tu oficio, tú tienes que tener práctica en la improvisación, una práctica constante que te conecte con desestructurarte con el tener a mano la intuición, con la atención, y con la escucha diaria al cuerpo que se renueva con toda la información, porque eso es cambio, trabajamos con el cambio, trabajamos con la flexibilidad, trabajamos con la transformación, esos son materiales de trabajo (EDT1.8).

La constante práctica de la escucha corporal permite flexibilizar las herramientas que se van adquiriendo. Se hace necesario que el bailarín o bailarina se relacione con la desestructura y la transformación.

El profesor guía de 4to año propone la idea que se imparta en la escuela un ramo de improvisación que dure más tiempo. Para él la improvisación es lo que más ayuda a desarrollar el lenguaje corporal: “pondría desde primero un ramo de improvisación que dure por lo menos dos años, (...) estar ahí bailando es lo que más te va a dar riqueza, sobre todo el lenguaje con buenos profes, con buenos guías de improvisación” (EDT2.10). La improvisación es una motivación para dejar que el cuerpo actúe de manera fluida ocupando nuevos recursos que ayuden a no caer en la monotonía. Este camino es un espacio que entrega libertad para el movimiento, de tal manera que una persona puede bailar lo que quiera y de la manera que quiera (Blom & Chaplin, 1996).

Desde esa experimentación comienzan a definirse maneras de mover el cuerpo, apareciendo el sello del intérprete. Para lograr este descubrimiento se hace necesario que el bailarín o bailarina genere “lugares más profundos en torno a la improvisación como la experiencia del desarrollo de un lenguaje propio, la autoría es el lugar del intérprete también, un intérprete es creadora y es creador” (EDT1.8), la improvisación también es terreno fértil para la creación, es una forma de trabajo donde se puede desarrollar un lenguaje. La manera en que la persona se mueve, su estilo personal determina la forma en que se crea el movimiento.

Para este trabajo práctico de la danza también es relevante la vivencia en relación al movimiento. En varios de los ensayos de tutoría para 5to año la profesora pide que el cuerpo sea modulado fusionándose completamente con lo que se baila (TMI2.1), esta vivencia del movimiento se

traduce como una pasión hacia y con el trabajo, pasión que va de la mano con la comprensión. Mediante la comprensión de lo que se realiza, existen más posibilidades que la expresión sea lograda como se desea y la realización de la representación no aparezca como patrones aprendidos de forma automática (Rink, 2006).

La comprensión, traducción y expresión del lenguaje corresponde también con la versatilidad que los bailarines puedan adquirir trabajando el oficio de la danza. Una estudiante de 5to año ha entendido la versatilidad como una manera de transformación en el lenguaje:

Para mí la versatilidad tiene que ver con cómo mi cuerpo logra transformarse quizás dentro de un mismo lenguaje, más que presentar un montón de estilos diferentes. Ahora también la versatilidad que tú puedas mostrar está sujeta a cuánto has trabajado (CE2.8).

La profesora guía se explaya sobre la manera de comprender y concluir una interpretación, observando “en qué medida el intérprete ha desarrollado la versatilidad, entendida como la diversidad no sólo de coreografías de mundos coreográficos o de roles de interpretar sino también de procesos y de metodología para llevar a cabo esas interpretaciones” (EDT1.18). Según sus palabras, la metodología también transcurre por el estudiante, y el desarrollo de sus procesos ocurre según cómo lo elija.

Por otro lado, la profundización de la enseñanza de la Danza Moderna es parte de una información heredada que la escuela de danza guarda. Desde una perspectiva de renovación, la

estudiante de quinto año menciona que la escuela “vive en la nostalgia de lo que fue, de lo que ha sido, pero los tiempos cambian, y si lo llevamos al mundo laboral, no puedes decir que sólo sabes técnica moderna” (CE2.12). Como sugerencia la misma estudiante comenta que existen otras técnicas que se pueden integrar y que pueden aportar, como contemporáneo, contact o improvisación, materias que han sido consideradas de manera escasa: “tal vez se podría abordar las otras técnicas como un verdadero complemento, y trabajarlas con la seriedad e importancia que se necesita” (CE2.12).

Pero para la profundización de las distintas materias en trabajos grupales e individuales se hace necesario tener más tiempo. Los estudiantes suelen reclamar por las asignaturas que no están en la mención. Entonces en respuesta, la coordinadora aclara: “no es que tu vayas a aprehender a ser intérprete en una clase, es que tú necesitas tiempo para que dentro de ese tiempo tú te asignes mucho trabajo que además empieza a ser personalizado” (EDT1.18). Es el mismo estudiante quien debe crear espacios para el trabajo. Quizás existe necesidad de abordar otras técnicas como complemento, pero la apreciación es siempre individual: “a lo mejor descubro que para poder ser, para mí, mejor intérprete (...) tengo que ir a tomar la clase de canto o tengo que subirme a la cuerda floja de circo” (EDT1.22), comenta la profesora.

La bailarina aprendiz de 2do año de mención tiene una amplia visión sobre los elementos de otras disciplinas del arte escénico que podrían aportar para el desarrollo de la interpretación:

En el caso de teatro creo que la construcción del personaje, el uso del texto, teatro físico, técnica vocal que también se puede abordar desde la música. Lo interesante del teatro es que aporta ese lado concreto que la danza no tiene. En cuanto al

circo, el clown me parece muy interesante, acrobacia (que se imparte en danza pero sólo 1 año, lo que creo que es poco), creo que el teatro, música y circo pueden ser un aporte fundamental en el desarrollo de la interpretación (CE2.14).

La música, el circo y el teatro son disciplinas que trabajan diferentes técnicas relacionadas también con el cuerpo, las cuales pueden ampliar la destreza de la interpretación en danza. La tutora de la estudiante también menciona el trabajo con la tela de circo, incluir esta disciplina en la malla fue una apuesta que ha dado aportes fructíferos para el desenvolvimiento del intérprete, ya que para ellos es “una gran posibilidad de trabajo (...), saber las técnicas, la metodología, pero también el trabajo con el cuerpo, con la flexibilidad, con los miedos, con el arrojo, hay mucho trabajo ahí que ha rendido fruto” (EDT1.22). La propuesta de esta técnica del circo ha ido adquiriendo fuerza a través del tiempo, dando resultados favorables al desarrollo del intérprete.

El estudiante de 4to año comenta que el profesor encargado de la mención que cursa ha incitado la exploración entregando herramientas que ayudan a “investigar en la rabia, en la pena, en el miedo, en lo absurdo, en lo energético, en lo feliz, y así se van logrando una gama de posibilidades a las que se puede recurrir cuando se presente la instancia” (CE1.4). Esta exploración se vincula con el trabajo de otras disciplinas. El mismo profesor utiliza diferentes elementos de estas para sus propias creaciones, por ejemplo la energía y el riesgo que se puede aventurar desde el circo, la potencialidad y transformación de emociones que transmite la música y la comunicación, aplomo y estructuración de escenas que entrega el teatro (EDT2.22). Estas tres disciplinas de las artes escénicas tienen herramientas que pueden ser utilizadas al momento de crear una obra de danza enriqueciendo el trabajo a exponer.

Esta declaración demuestra que existe fusión entre estas técnicas disciplinares, lo cual puede suceder en el ámbito académico: “vamos a tener clases en conjunto de cuerpo política y no sé qué y los músicos...está súper bien, es absolutamente necesario pero yo necesito también lo disciplinar, como al artista marcial, de estar ahí, solamente en esta técnica” (EDT1.10). La docente de la mención comenta la necesidad de practicar y entender la integridad de cada técnica por sí sola, pero también tiene la idea de diversificar el desarrollo del lenguaje específicamente corporal en la escuela de danza: “con relación a técnicas, con relación a lenguajes y a cruces del lenguaje del cuerpo, como la voz es una extensión del cuerpo, las emociones son parte del trabajo de la corporalidad” (EDT1.10). Lenguajes corporales que de alguna u otra forma se mezclan con otras disciplinas.

Como impresión y experiencia del trabajo con 4to año, el estudiante del mismo curso comenta que el profesor ayudante relacionado con la disciplina del teatro les aportó trabajo explorativo relacionado con “la voz, y cómo la voz al emitir ese sonido repercutía en el cuerpo para de esa forma abrir una nueva posibilidad de recurso” (CE1.8).

Pensar que otras disciplinas de las artes escénicas pueden aportar al desarrollo de la interpretación forma parte también de la reflexión sobre la danza. El profesor de cuarto año habla sobre la disposición del bailarín para comunicar de manera clara el mensaje que se quiere entregar desde las propias ideas, con esa decisión es posible crear audiencia y un público que entienda la representación, aunque esta sea sólo sensorial (EDT2.4). La lectura y comprensión que pueda tener el espectador depende de la claridad del mensaje. Para esto es importante “tener una reflexión constante haciendo, del y con el oficio” (EDT1.20), sugiere la profesora colaboradora a la presente indagación. Meditar en torno a la disciplina ha sido un interés en conjunto por parte de los docentes de la mención. En una tutoría de 4to año el profesor ayudante

comentó que la práctica de la palabra es indispensable para el bailarín: “el círculo de conversación se dará siempre porque es bueno pensar la danza, en comparación con los artistas del teatro ellos pueden hablar fluidamente de su creación” (TMI1.2). Al ocupar constantemente términos que permitan el desenvolvimiento del discurso es una ayuda que se les ha brindado a los estudiantes: “el aporte que yo rescato es el análisis que puedo hacerle a una pieza coreográfica y saber de qué está hablando, para poder transmitirlo (...), tomarlo y tratar de plasmarlo fidedignamente hacia otro” (CE1.8), comenta en conexión a este aspecto el educando de cuarto año. Además el profesor guía del mismo curso sugiere a los estudiantes “que lean, para que el lenguaje siempre esté vivo, esté fresco que tengan referencias de cómo explicar lo que están haciendo para que no se vuelva el cuerpo vacío” (EDT2.24), para formular un material reflexivo en cuanto a la danza es necesario fomentar las capacidades argumentativas, mediante la lectura y la observación del arte, pero “cuesta que los cabros vayan a ver obras, una cosa que es un propósito de 4to año, cuesta poner un training de eso” (EDT1.18), evidencia la profesora de quinto año. Un estímulo para el desarrollo de estas percepciones es la propuesta con respecto a pautas de análisis coreográfico que posibiliten el entendimiento y disfrute de las obras (Adshead et al., 1999).

La búsqueda de cada uno/a y la reflexión del oficio hacen mención a la identificación propia y a la comprensión de toda la información reunida en un proceso. Al comienzo de una reunión de tutoría en 5to año, la profesora a cargo de ese ensayo abre la palabra compartiendo reflexiones acerca del ser artista: “Les habla sobre el sincretismo de la cultura, sobre su familia y el arte, la creación, la capacidad que todos tenemos para reinventar, crear un propio canal de tu familia, tu país, ahí donde la persona aprende” (TMI2.4). Entonces pregunta a los/as estudiantes sobre el rol

que creen tener como artistas, puntos de reflexión que abren las percepciones propias y del rededor.

4.3 Relaciones con el Entorno

La vinculación con el entorno es parte del movimiento que genera un artista, ya sea a nivel micro o a nivel macro. Es una forma de tener distintas experiencias, aprender de los demás y con los demás sobre cómo es el trabajo desde lo profesional y cómo trabaja el intérprete al relacionarse con sus compañeros de labor. Según la guía que encabeza interpretación se hace necesario que los estudiantes tengan experiencias colectivas desde el primer año de mención:

Es súper importante el hecho que yo pueda contar con procesos y con repertorio para intérpretes y colectivos a todos por igual porque empieza a pasar que cuando me llegan en 5to año los saberes son sumamente dispersos, ni hablar la diferencia entre hombres y mujeres (EDT1.18).

Es significativo el trabajo de la colectividad desde el principio de la mención pero abordado desde una experiencia igualitaria, sin diferenciación entre géneros ni habilidades, para que ya iniciado el proceso de egreso en 5to año haya una base sólida con respecto a la experimentación y responsabilidad colectiva: “la promoción de intérpretes trabaja durante todo el año un repertorio grupal, a veces han sido obras completas, a veces han sido extractos o escenas, pero donde te pongan la pregunta de ¿cómo se danza colectivamente?” (EDT1.18). Esta es una pregunta que se resuelve en la misma práctica de la danza colectiva. Durante la tutoría de un

trabajo en conjunto, la profesora guía le dio la siguiente indicación a una estudiante: “mientras ellos te llevan, tu trabajo es saber dónde van tus manos, tus brazos, armar tu cuerpo” (TMI2.2). El trabajo personal es base para la práctica colectiva, saber cómo manejar y escuchar el propio cuerpo para poder conectarse con el otro. En la tutoría de una pieza de danza con un grupo de estudiantes en 4to y 5to año la profesora les habla sobre escuchar la musicalidad del movimiento, sugiriendo cambiarse de sus puestos fijos para trabajar la escucha (TMI2.1). Esta propuesta ayuda a dejar de lado lo literal y lo mecánico para entrar en la desestructuración de la costumbre, abriendo la posibilidad de aprender una coreografía de manera distinta. Cada palabra o acción pueden ser claves para el entendimiento del aprendiz, si ellos/ellas están atentos/as y disponibles en apertura de posibilidades el aprendizaje significa mayor profundidad y entendimiento (Ausubel et al., 2003).

La danza colectiva requiere atención hacia la colectividad, saber qué es lo que hace el otro; para esto también es necesario el trabajo de observación: “me detengo un momento frente a otro, lo observo, mira realmente, mira lo que hace, cómo lo hace, ahora lo hacemos de manera simultánea, mi cuerpo se moviliza con el movimiento del otro” (TMI1.2). Al respecto, durante una tutoría de cuarto año se realizó trabajo en pareja haciendo hincapié en la mirada hacia el/la compañero/a para luego relacionarse desde el movimiento y así trabajar la comprensión entre corporalidades.

La relación con lo grupal también tiene una forma de evaluación, y para entender ese danzar se desglosan una serie de indicadores observables, como por ejemplo:

Nivel de escucha del intérprete que se manifiesta en la capacidad para sostener las direcciones en cuanto a tiempo realizada: unísono, canon, como los tiempos musicales, la capacidad de situarse en las constelaciones o formaciones puestas en la coreografía, una relación convincente con tu compañero de danza que te toca a través de toda la coreografía, un aplomo y seguridad, un aplomo en la apropiación el rol que te toca interpretar, etcétera (EDT1.18).

Cada punto indica formas de trabajo colectivo o formas de trabajo individual que guían a lo colectivo. Una pauta permite aportar y formular opiniones razonables a la realización de la obra, ya que es un sistema de apoyo para visualizar de manera particular y de manera general la representación. Esto además permite darle valor y mayor comprensión a quien se encuentra como observador (Adshead et al., 1999).

Una de las propuestas para la experimentación colectiva con el segundo año de mención, fue la obra *Matadero Alma* con la Compañía Danza en Cruz, donde la intención era que además de aprender una obra, los y las estudiantes pudieran entender el trabajo de compañía o colectivo (EDT1.18). Esta experiencia dio a entender a los intérpretes la importancia del estar presente para el trabajo en conjunto: “comprendimos la necesidad que tenía el otro de sentirte presente en los ensayos en cuerpo y alma, si alguien flaqueaba, todos estábamos ayudando a contener. Fue un proceso muy hermoso, difícil, pero que nos unió en muchos sentidos” (CE2.6). Estas prácticas colectivas fortalecen redes internas con los pares más cercanos y también integran redes externas con colegas que trabajan en otras dependencias.

Mientras un grupo de cuatro estudiantes ensayaba una pieza de danza en una tutoría de 5to año, la profesora comentó sobre las relaciones con el medio: “las estudiantes se aprendieron esta danza de la Escuela Moderna, fueron allá y se relacionaron con quienes bailaron y crearon la coreografía” (TMI2.3). Aprender una coreografía significa movilizarse para lograrlo, dirigirse a otros lugares, hablar con distintas personas, averiguar situaciones, conocer gente, etcétera. Otro proyecto en torno a la vinculación con el medio fue aprenderse repertorio del Ballet Nacional Chileno, donde los estudiantes se relacionaron con esta reconocida y profesional compañía de danza. En este proyecto los intérpretes accedieron al repertorio de la compañía en distintas coreografías y formatos, aprendieron escenas grupales y algunas personas aprendieron tríos, dúos y solos. La forma de enseñanza fue a través de un seminario realizado por los intérpretes del ballet en la Escuela de Danza de la U.A.H.C., finalizando con una presentación. Por otro lado el director de la compañía acudió a un ensayo con la coreografía grupal y a un ensayo con las escenas en pequeño formato. Además expuso sus perspectivas de trabajo y metodología en un conversatorio abierto a preguntas (EDT1.18). Según la propia coordinadora de la mención, la tutoría se relaciona con los intereses que se exponen y proponen por ambas partes, tanto de docentes como de estudiantes, además comenta que esta situación no se realizó el año anterior y espera se pueda seguir produciendo en años siguientes. Relacionarse con este conjunto profesional implicó una serie de acontecimientos en los cuales los y las estudiantes pudieron experimentar y advertir sobre la responsabilidad de comprender varios factores que se conjugan al momento de pertenecer a una compañía.

Aparece entonces la experiencia grupal con el entorno, pero además existe la relación individual con el medio. La estudiante de 5to año comenta su experiencia personal con otros coreógrafos y los procesos coreográficos que vivenció en su examen final: “me ayudó a crecer y conocer otro

tipo de lenguaje, hasta modos diferentes de tratar con los intérpretes, lo que implica que las motivaciones también vayan cambiando” (CE2.2). Advertir distintos modos de trabajo amplía la perspectiva sobre las opciones en las cuales el o la artista se quiere desenvolver.

4.4 Herramientas para la Docencia

La institución es un lugar donde se disponen materiales para el aprendizaje pero a veces, comenta la coordinadora, se pretende que este lugar entregue con exactitud y de manera exclusiva lo que necesita el individuo. Para ella la universidad “es un espacio que a lo mejor me señala, ¡ah! ese es el camino que yo después voy a desarrollar y yo aquí le tomo el gusto a algo y luego es un camino personal” (EDT1.10). Es un apoyo desde el establecimiento para visualizar las proyecciones del estudiante mediante la señalización y el seguimiento de casos particulares.

Para esto existen varias personas trabajando en tutoría o ayudantía quienes encaminan el proceso de las bailarinas y los bailarines, de tal manera que estos cuestionen el trabajo que están eligiendo para su desarrollo como intérpretes:

Nosotros como tutores proponemos que trabajen esa coreografía o que trabajen con tal persona que los dirija, porque intuimos y apostamos, porque esa relación con esa persona o con ese trabajo los va a hacer crecer como intérpretes, y a veces ellos proponen, y entonces cuando ellos proponen yo les hago esa pregunta, ¿qué crees tú que te aportaría esa coreografía o esa persona? (EDT1.14).

La profesora de interpretación comenta la forma en que asiste el proceso de los estudiantes en la mención. Ella evalúa a través de la percepción los aspectos considerables en ese proceso e intenta enfocar a la persona hacia el camino que quiere elegir (EDT1.14). Por ejemplo en una tutoría de 5to año la profesora sugirió a una estudiante evitar copiar un video y bailar desde lo que le provocaba la artista con la cual quería trabajar (TMI2.3). De esta manera el enfoque de desarrollo corporal es más bien profundo y reflexivo porque hay una propuesta de trabajar de manera diferente. La idea es no quedarse en el automatismo de calcar los movimientos, sino más bien profundizar en otras sensaciones que puedan significar una búsqueda de lo que ya está aprendido, entablando una relación con el nuevo aprendizaje (Ausubel et al., 2003).

La estudiante de 2do año de mención califica como buena la experiencia que tuvo con su tutora y expone que en su proceso recibió todo tipo de ayuda, consejos, desafíos, preocupación y escucha:

Siento que la relación con tu tutor es muy importante, es tu guía y es alguien que sabe mucho más que tú, por eso es que siempre acaté sus decisiones, y cuando no estuve de acuerdo, expuse fundamentos y nunca se me cerró la puerta (CE2.4).

Quienes tutelan los procesos tienen conocimiento a través de la experiencia, es por esto que están capacitados/as para ayudar de la mejor manera a los y las educandos.

Además la coordinadora de la mención cuenta que existen varias personas trabajando en equipo en esta área de la carrera, pero aun así falta más personal porque son muchos los estudiantes y

cada uno de ellos lleva más de un proceso auestas. En quinto año trabajan tres personas que guían tutorías y en cuarto año trabaja un tutor que a su vez tiene un ayudante; sobre esta situación ella opina que: “debieran haber por lo menos cinco tutores, por lo menos o sea es bastante con que tú tuvieras tres intérpretes, ponte tú, a cargo, por cómo se multiplica el trabajo con cada persona” (EDT1.18). El trabajo en equipo que se menciona se ve reflejado en una tutoría de 5to año. En ese momento había tres personas apoyando el trabajo de los estudiantes, quienes se dividían para las correcciones de cada grupo, dúo o solo: “la guía y ambos ayudantes miran el trabajo de una pareja, un grupo de mujeres practican una pieza de danza, mientras un par de estudiantes espera su turno para hablar con la tutora” (TMI2.3).

Para implementar la mención de manera más completa existe un trabajo de colaboración, es decir, trabajan personas externas a la universidad de manera voluntaria y sin remuneración, situación que puede tener resultados inesperados, como por ejemplo que los autores de alguna coreografía no faciliten total ayuda para la realización de esta (TMI2.3). Esto da cuenta que el trabajo de la escuela depende no sólo de la gente que está trabajando dentro de la mención, sino también incluso fuera del establecimiento.

Una de las herramientas que utilizan los/las docentes para guiar una clase o tutoría es a través de la elección de palabras y formas de decir lo que se observa. Las/los profesoras/es buscan y encuentran frases que puedan gatillar en el otro lo que se percibe o intuye desde un lugar externo para lograr su entendimiento y desarrollarlo en el movimiento (EDT1.16). Encontrar las palabras adecuadas es una tarea de traducción para el docente, puesto que estas pueden ser clave para el actuar del estudiante. Por ejemplo, mientras se repasaba una frase de danza el profesor de 4to año guiaba la pieza asignando aproximadamente una palabra por movimiento: “placer, la mano acaricia, hola, alargó, dibujo, tuerzo, destuerzo, tapó, erotismo, placer, cámara lenta, secuencial,

opone, empuja, suspendo, siempre tiene que haber impulso musical, siempre tiene que haber placer, placer, placer” (TMI1.1). Las palabras representan el movimiento o la esencia de este de tal manera que aporte al entendimiento del danzante en la coreografía.

Pero para poder entender la coreografía desde un puesto observador se evalúan diferentes puntos mediante pautas de observación que construyen un criterio. Algunos de estos indicadores son indecibles al momento de la explicación, ya que: “no todo es traducible a palabras, hay cosas que viven en el silencio, en la agitación, en el sudor, y no lo puedo transferir a palabras y está bien y hay cosas que viven en la percepción” (EDT1.18), explica la coordinadora. En la mayoría de las instituciones la forma de evaluar las habilidades que ha desarrollado el o la estudiante es a través de los ejercicios de prueba que evidencian procesos de cada persona. Como menciona Foucault (2011) la prueba es una especie de autoconocimiento que cuestiona las capacidades del propio ser, un ejercicio de señalamiento sobre el conocimiento actual de la persona. La evaluación que se realiza cuando se observa un trabajo es un aporte para el proceso de los estudiantes, ya que “es información que ellos se van a llevar para seguir construyendo su camino” (EDT1.18).

5 Conclusión

En la escuela de danza investigada los procesos de enseñanza-aprendizaje para desarrollar la interpretación ocurren mediante instancias para la entrega de herramientas por parte del docente y la disposición de recibir esas herramientas por parte del aprendiz. Ambos agentes tienen derecho a entregar propuestas que ayuden al desarrollo del proceso.

Desde la docencia, como primera instancia, se permite que el estudiante tenga la experimentación de indagar en el lenguaje propio, y desde este lugar el/la aprendiz puede dar cabida a la posibilidad de situarse como creador o creadora plasmando su identidad en el

movimiento. Como segunda instancia se propone la experimentación con el lenguaje personal de otra persona, y desde ambos lugares es posible hacer un balance entre la exploración corporal libre de la identidad personal y la adaptación de un lenguaje externo en el propio cuerpo. Estos aspectos que dependen de cada bailarín/a se logran a través de auto exigencia y metodologías propias que se utilizan de diferente forma para los procesos. Este punto es sumamente importante en el desarrollo de la interpretación ya que son elementos que se manejan de manera independiente.

En el trabajo de exploración del lenguaje corporal aparece la improvisación como un elemento sugerente por profesores/as para ser utilizado constantemente por bailarines, puesto que trabaja elementos claves para la danza como la transformación, el juego, la flexibilidad y la comunicación. El estudiantado por su parte pide la entrega de técnicas complementarias que contribuyan al conocimiento y al desarrollo del intérprete, solicitud que no ha sido considerada completamente. Pero sí se ha considerado aplicar elementos en relación al lenguaje corporal, tales como la voz y las emociones. En relación a las disciplinas del teatro, el circo y la música existe un conocimiento general por parte del estudiantado y un conocimiento más acabado por parte de los y las docentes. Estas se visualizan como buenos aportes para el desarrollo del trabajo interpretativo, ya que cada una puede contribuir desde sus diferentes formas.

Otro punto importante que se considera en la escuela de danza es incitar al intérprete a la reflexión constante en relación al oficio. Las personas deben instruirse respecto a la práctica de la opinión de piezas u obras de danza y compartir con otros/as diferentes teorías o visiones que ayuden a la comprensión de esas reflexiones; comentar sobre lo que han realizado de manera personal o sobre el trabajo de otros/a, además de nutrirse mediante la lectura. Estas prácticas reflexivas permiten el desarrollo del lenguaje en el mundo de la danza.

También aparece el desarrollo del trabajo grupal donde el estudiantado debe relacionarse con sus pares de oficio del mismo establecimiento mediante la práctica de la danza colectiva, labor que se realiza conociendo repertorio de compañías consolidadas y estableciendo relaciones con los integrantes de estas. Los grupos de danza son los contextos donde bailarines y bailarinas pueden desenvolverse una vez egresado/a de la universidad, por ello se crea esta instancia en la cual los y las aprendices pueden adquirir experiencia del trabajo colectivo. Este tipo de oportunidad es una instancia que no se ha dado siempre y debería seguir fomentándose, ya que es una ocasión para tener experiencias profundas con una compañía de danza importante. De igual manera los/las estudiantes tienen la posibilidad de elegir extractos o piezas en pequeño formato de solos, dúos, tríos, etcétera, de otros colectivos o compañías de danza para promover más relaciones y recibir otras experimentaciones donde se desenvuelvan en la interpretación.

Y como último punto, existe la relación de guía de proceso entre el tutor o tutora y el o la aprendiz. Esta relación necesaria y que puede ser bastante cercana debe cultivarse, ya que permite una ayuda fundamental en el camino del estudiante a quien se le hace indispensable una percepción externa para la construcción de su egreso. Independientemente que la relación sea dirigida de forma personal o grupal, es un apoyo donde se visualiza la enseñanza-aprendizaje y crecimiento de ambas partes; la comunicación y respeto debiese ser parte del trato para vivirlo de manera agradable y aprovechar las herramientas que se entregan para recibirlas desde la mejor disposición.

Con respecto a la cantidad de docentes que guían las tutorías es escasa de acuerdo al conjunto de procesos que lleva cada estudiante de manera personal, por lo tanto se vuelve indispensable contar con mayor cantidad de tutores/as a disposición. Ellos/as a su vez debiesen recibir retribución monetaria para mantener fijo su trabajo, ya que al tener una posición indefinida como

tutor/a, ayudante, colaborador/a o docente puede influir en el apoyo para las indagaciones que realiza el educando para sus procesos.

6 Bibliografía

Adshead, J. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia, España: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.

Alcaíno, G. & Hurtado, L. (2010). *Retrato de la danza independiente en Chile 1970-2000*. Santiago, Chile: OCHOLIBROS.

Ausubel, D., Novak, J. & Hanesian, H. (2003). *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. D. F., México: Trillas.

Bachmann, M. (1998). *La rítmica Jaques-Dalcroze: una educación por la música y para la música*. Madrid, España: PIRÁMIDE.

Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta.

Barba, E. (2011). *Más allá de las islas flotantes*. D. F., México: Escenología.

Blom, L. & Chaplin, L. (1996). *El acto íntimo de la coreografía*. D. F., México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Brecht, B. (2010). *Escritos sobre teatro*. Barcelona, España: Alba.

Caciuleanu, G. (2002). En *Viento Volúmenes Vectores*. Santiago, Chile.

Compagnon, G. & Thomet, M. (1975). *Educación del sentido Rítmico*. Buenos Aires, Argentina: Kapelusz.

Copland, A. (2009). *Cómo escuchar la Música*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.

Ducci González, Pilar. Años de Circo. Historia de la Actividad Circense en Chile. Editado en 2009 y 2010 con el aporte de FONDART del Ministerio de Educación de Chile/ del consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Impreso en 2011).

Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, España: Morata.

Glissant, E. (enero, 1988). El correo de la Unesco. *El circo: Un espectáculo del mundo*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/322662.pdf>

Grotowski, J. (2006). *Hacia un teatro pobre*. D. F., México: Siglo XXI.

- Hernández, R., Fernández, C. & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. D. F., México: Interamericana.
- Jacob, E. (2003). *Danzando, guía para bailarines, profesores y padres*. Santiago, Chile: Cuatro Vientos.
- Laban, R. (1978). *Danza Educativa Moderna*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Lecoq, J. (2009). *El cuerpo poético*. Barcelona, España: Alba.
- Luria A. R., Leontiev A. N. & Vigotsky L. S. (2007). *Psicología y Pedagogía*. Madrid, España: Akal.
- Noverre, J. J. (1946). *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*. Buenos Aires, Argentina: CENTURIÓN.
- Rink, J. (Ed.). (2006). *La interpretación musical*. Madrid, España: Alianza.
- Seibel, B. (1993). *Historia del Circo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del sol.
- Stanislavski, C. (2007). *La construcción del personaje*. Madrid, España: Alianza.
- Wigman, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona, España: Aguazul.
- Willems, E. (2011). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Barcelona, España: Espasa.

7 Anexos

EDT1: Entrevista Docente Tutoría 5to año

Docente: Carolina Bravo, Coordinadora Mención Interpretación y Guía de 5to año.

Fecha: Lunes 9 de Enero 2017/ Hora: 12.00/ Lugar: GAM

| Código | Entrevista | Categorías |
|--------|---|------------------------------|
| EDT1.1 | ¿Qué significa para ti la interpretación en la danza? | |
| EDT1.2 | Oooh... ¿Qué significa...? es que no entiendo lo que me quieres preguntar, entonces primero estoy tratando de entender lo que me quieres preguntar, es que no sé si significa... a mí me gusta la danza... me gusta bailar... y supongo que porque me gusta bailar, me gusta investigar en ella y tal vez esa característica hizo que Manuela, y Patricio en su momento me invitaran a hacer esta tutoría que implica llevar a un grupo de gente para desarrollar e investigar... y... todo lo que dije antes jajaja... emm pasemos a otras preguntas y después veamos? | Reflexión en torno al oficio |

| | | |
|--------|--|--|
| EDT1.3 | ¿Qué rol crees que juega la comunicación en el intérprete bailarín? | |
| EDT1.4 | La comunicación... no sé a qué comunicación te estás refiriendo tú, al menos yo al escuchar, lo que pienso es como comunicación algo que va de un lado para otro y se entiende en ambos lugares, pienso que es fundamental la comunicación con uno mismo, ese es el primer lugar para mí como intérprete, creo que uno | |

| | | |
|--|--|--|
| | <p>como no voy a yo espectador aprehender algo de ti po, ahora yo no me puedo hacer cargo de lo que el espectador interpreta de mí, sí me puedo hacer cargo de lo que yo interpreto, de la obra de la cosa... hay un cuento de Cortázar que habla de... “Un tal Lucas”... entonces que habla del destinatario, habla de las palabras, y toma la palabra esta no sé qué, toma esta palabra y toma la palabra destinatario, la mira, la observa, y la acaricia apenas el pelaje y la devuelve a su lindo incierto como creador...eso jeje...</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--------|---|--------------|
| EDT1.5 | Según tu experiencia ¿Cuál es el trabajo de percepción que se hace en la interpretación? | |
| EDT1.6 | <p>¿El trabajo de percepción?, o sea yo creo que la danza es un trabajo de percepción, de exaltación de los sentidos y luego entonces de la práctica de eso de una toma de conciencia o de un soltar y desvariar en esa exaltación, de dialogar, de intentar volver a encontrar en la misma exaltación ese estado, de aumentarlo, de dejarlo íntimo, de compartirlo y que ese es nuestro trabajo también po... como intérprete.</p> | Versatilidad |

| | | |
|--------|--|--|
| EDT1.7 | ¿Qué rol crees que juega la improvisación en la interpretación? | |
| EDT1.8 | <p>O sea creo que... al menos mi experiencia en la interpretación en danza es absolutamente de la mano con la improvisación, para desarrollar tu oficio, tú tienes que tener práctica en la improvisación, una práctica constante que te conecte con desestructurarte con el tener a mano la intuición, con la atención, y con la escucha diaria al cuerpo que se renueva, con toda la información porque eso es cambio, trabajamos con el cambio trabajamos con la flexibilidad, trabajamos con la transformación, esos son materiales de trabajo, entonces es ¡deber! digamos trabajar la improvisación desde todos los planos, como desde el lugar más sensitivo para no olvidar-me de sentir desde las emociones hasta el coxis que lo tenía súper abandonado en la práctica de otra técnica o qué sé yo como la exploración de tu identidad, entendiendo la identidad como dije al principio desde lo que sienta hasta lo que me pasa en el dedo chico, lo que tengo acá y saber cómo, cuándo y dónde, todo eso creo que es la responsabilidad que uno tiene, pero también para lugares más profundos en torno a la improvisación</p> | <p>Trabajo corporal interno y externo</p> <p>Autoconocimiento</p> <p>Exploración</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | <p>como la experiencia del desarrollo de un lenguaje propio, la autoría es el lugar del intérprete también, un intérprete es creadora y es creador, eso es un intérprete una creadora, un creador... y también el trabajo de desarrollo de la improvisación, el concepto de desarrollo, porque a veces se trabaja primero lo reactivo nada más o el estímulo, pero cuando yo soy capaz de de-sa-rrrollar entonces soy... cuando te digo el buen intérprete no necesita una coreografía entonces yo me puedo parar en escena una hora a hacer un solo y es cierto, y ocurre porque yo lo voy creando, o sea soy capaz de desarrollar, me explico?</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|---------|---|--------------|
| EDT1.9 | <p>¿Cómo crees que se podría desarrollar más el lenguaje corporal en la escuela de danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano?</p> | |
| EDT1.10 | <p>Yo creo que hacen falta varias cosas, como siempre, porque también es una ilusión pretender que algo va a estar acabado, primero entonces siento que hay que soltar esa pretensión, en este lugar y en cualquiera, me pasa en todos los lugares, como la pretensión que ese lugar me va a dar ¡lo que necesito! y a mí, y a mí, y a mí, cachay imposible un espacio universitario como</p> | Señalización |

| | | |
|--|--|--------------------|
| | <p>este, es un espacio que a lo mejor me señala, ah! ese es el camino que yo después voy a desarrollar y yo aquí le tomo el gusto a algo y luego es un camino personal, pensándolo de esa manera siento entonces que..., a mí me gustaría que hubiera más multiplicidad de lenguaje, pero topamos con lo que hablábamos antes, en un contexto académico en el que es muy difícil enseñar lo disciplinar, ¡cada vez más!, porque cada vez está más yo diría que incluso de moda que las universidades son estas cosas en conjunto, para mí los ejes en la educación tienen que ver profundización versus diversidad, ¿cachai?...entonces todas las carreras vamos a tener clases en conjunto de cuerpo política y no sé qué y los músicos...está súper bien, es absolutamente necesario pero yo necesito también lo disciplinar, como al artista marcial, de estar ahí, solamente en esta técnica, en esta... entonces falta tiempo, eso es lo que siento que falta... porque no es un conservatorio... entonces yo tampoco sé cómo se vaya resolviendo, lo observo, voy observando los cambios a través de los años, ahora volvió a cambiar la malla, volvió a estar más todavía esta cosa en común, a mí me gustaría... yo amo la experiencia del cuerpo,</p> | <p>Metodología</p> |
|--|--|--------------------|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>entonces me gustaría que fuera más y más diverso, todavía de lo que es, con relación a técnicas, con relación a lenguajes y a cruces del lenguaje del cuerpo, como la voz es una extensión del cuerpo, las emociones son parte del trabajo de la corporalidad, entonces podríamos generar instancias donde se especificara ese desarrollo también, ¿se entiende?, pero eso es tiempo...</p> <p>Por ende me gustaría decir algo, creo que las personas que estudian tienen una gran responsabilidad de sus caminos y no sé si a veces eso es tan consciente, como este nivel de reflexión que yo te digo donde uno suelte la pretensión de que un lugar te da ciertas cosas sino más bien es un lugar donde te señalan cosas y tú dices ah! Yo necesito ir a trotar antes porque comprendo que eso es algo que a mí me hace bien para llegar a la clase de no sé qué cosa, no sé si me explico, siento que yo también noto esa diferencia de niveles de conciencia y que lo hemos hablado entre los intérpretes también, como chiquillos ok ¿Cuál es el cuerpo que necesita esta coreografía? Por eso es metodología, qué es lo que tú tienes que hacer para poder estar en ese ensayo? No es llegar ir y entrar al</p> | <p>Interrelación de disciplinas</p> <p>Desarrollo de necesidades</p> |
|--|---|--|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>ensayo, ¡no sé quién es tan regio pa hacer eso! o qué es lo que tú sientes que si estás con esta clase, esta clase, esta clase y sientes que todo no te lo da, bueno que es lo que te hace falta a ti, a tú cuerpo, porque hablamos del cuerpo, la universidad no puede hacer a todos los cuerpos iguales, a menos que entren todos los mismos cuerpos que es lo que pasa en otros lugares, pero a lo mejor necesito ir al gimnasio y hacer cincuenta mil abdominales, y a lo mejor yo necesito ir a bikram y trabajar mi flexibilidad y a lo mejor yo necesito tomar más clases de improvisación , pero eso es una evaluación que cada ¡artista!, no estudiante, cada artista tiene que hacer...</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|---------|--|--|
| EDT1.11 | Desde lo experiencial y al academia ¿cuál es tu formación como artista? | |
| EDT1.12 | <p>Me gusta bailar... jajaja..., hacía las coreografías cuando chica, hacía todas mis coreografía, bailaba... y en el colegio donde yo estaba como que lo más cercano era la gimnasia rítmica, después hice una audición y no quedé y como que parece que me puse tan triste que a los meses después la profe de gimnasia rítmica se acercó y me dijo que ya que podía ir el</p> | |

| | | |
|--|--|-------------------------------------|
| | <p>sábado y después me enteré que mi profe jefe había hablado con ella porque parece que yo andaba pero dando ¡pena! jaja, y yo agradezco tanto esos gestos, esas oportunidades, cuando personas se dan cuenta... porque yo digo y si la tía Cecilia no hubiera hecho eso?... Y yo no hubiera ido, no sé qué hubiera hecho, porque uno tiene algo latente ahí, uno lo tiene, tal vez hubiera aparecido, pero es que la vida también ¡uuuh! te pone muchas trampas ¿cachai? Pero la tía Cecilia fue y ella habló y fue heavy por que la otra no! Y fue...</p> <p>Me acuerdo cuando se acercó la profe Silvia y fue como ¡ya! Bueno eeh vamos a probar, te voy a probar el sábado...bueno ahí quedé y fui súper feliz,... por eso yo también yo me cuestiono esto de los intérpretes porque yo ahí hacía gimnasia rítmica y la pata es acá y las cinco horas diarias y nadie te dice, nadie trabaja contigo tu emoción, después en otro nivel sí, pero todo es muy eficiente, productivo... y yo bailaba ¿entiende?, es que eso yo no lo...porque los intérpretes es como... es que no sé de qué se trata la coreografía.. A ver!... ¡es que tienes tu sensibilidad y tu cuerpo!, no entiendo esa digresión y me preocupa esa digresión,</p> | <p>Reflexión en torno al oficio</p> |
|--|--|-------------------------------------|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>que es lo que pasa que hace que las personas en verdad estén separando tanto dos lugares que yo no puedo entenderlos separados como el mono y la coreografía, la estructura y la interpretación, no entiendo la separación, de verdad...</p> <p>Bueno entonces yo hacía gimnasia rítmica, después los sábados íbamos a clase con la tía Mariana, y resulta que era danza yo no sabía que se llamaba así, pero era danza, también me acuerdo cuando chica a ver visto un libro de muchas fotos ¡increíbles! Y era súper, era muy caro yo se lo pedí a mi papá y no tenía plata, después supe que era un libro de la Pina Bausch, que yo jamás supe...y en las fotos nadie salía bailando, de eso sí me acuerdo, pero yo sabía que eso era algo ¡hermoso que yo quería hacerlo!, pero no salía ninguna foto bailando, después lo ví y aahh! Y era un libro de la Pina Bausch, ya... después dejé de hacer eso, en la adolescencia se me olvidó que me gustaba la danza, ahora me acuerdo y ah! A mí se me olvidó y heavy po...por eso te hablo de la comunicación, y después yo siento que hubieron ciertas personas que me ayudaron a encontrarme conmigo misma y me acordé que me gustaba la danza, y era tan obvio po, era tan obvio!...</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>Como esos momentos cuando uno se pierde de uno mismo, la adolescencia es una búsqueda de identidad, por eso tiene tanto sentido para mí, yo creo que habrían sido dos años y me acuerdo que esa persona que me ayudó a encontrarme, me habló de un lugar donde se hacía yoga y me habló de una escuela que era de la esposa de Victor Jara y ahí yo llegué al espiral y estaba en el colegio, y yo venía... con mi falda de colegio... a tomar las clases en el espiral y ahí ya no paré... y al mismo tiempo era el curso de introducción ponte tú en el espiral y que claro mi curso de introducción lo hacía Patricio, la Manuela, el Jorge Olea, que eran master de los master y al mismo tiempo tomaba unos talleres en Balmaceda 1215 que también fueron súper importantes para mí porque tomé un primer taller con la Mariela Cerda que una chica que baila increíble, que no sé dónde está ahora... que yo siento que fue una de las primeras como... después cuando uno empieza a ver danza se da cuenta que hay personas que empujaban relatos hacia la danza contemporánea, como el cruce con el teatro muy evidente, algo más estático y al mismo tiempo muy físico, tomadas y tirarse al suelo y eso era muy</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>vanguardista, te estoy hablando del 95... yo empecé muy chica a bailar, muy chica y también después me tocó otro taller...fue súper heavy porque yo siento que he tenido ¡mucha suerte! Mucha suerte... me tocó encontrarme con la Marcela Ortiz de Zárate y que ella venía llegando de Nueva York , como el relesse, improvisación de contacto, pilates</p> <p>Todas las técnicas del post-modernismo y todo el pensamiento del arte que siento que fue algo que acá demoró mucho en llegar con la corriente que venía de Estados Unidos ¿cachai? que es algo súper distinta a la Europea, y ella llegó e hizo este taller y yo tomé su taller y a ella se le ocurrió hacer... era todo muy post-modernista, su compañía eramos... yo estaba en el colegio y ella pidió un Fondart, o sea era como que venía llegando una mina de Estados Unidos con todo su conocimiento y éramos cabras que estaban en primero en la Chile, otras que estudiaban e hizo unas obras y fue increíble porque ella hizo con nosotros el oficio que venía haciendo de allá o sea armó una compañía, hizo una temporada que se demoró no sé meses en prepararla y la estrenamos y estuvimos un año haciendo funciones haciendo giras o sea toda la</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>experiencia que tú necesitas como profesional, y yo tenía 17, 16 y además ella era así como leenta, no sé po yo iba al Espiral como toda la danza moderna y después iba a su casa, su estudio con mate entonces ya el relese, el hueso, una hooora sintiendo el hueeeso... la improvisación de contacto que era una cosa que incluso yo me acuerdo ese momento, aaah pero es que la Marcela hace esas cosas, y en el medio también yo recuerdo a la Marcela nadie la acogió tanto, su primer trabajo fue en la vitrina, pero era muy raro lo que hacía ¿cachai?, con mucho cruce, sacaba unas cosas Indú y entremedio nos tirábamos al suelo y todo muy suave y todo era posible porque el post-modernismo...y con un video y la tele, entonces la gente la miraba muy raro, y al ratito después estaban estos talleres que daba la American Dance Festival ponte tú y mi primer curriculum, cuando me decían el curriculum, mi curriculum era he hecho danza rítmica en el colegio, y quedé, jaja! Entonces fueron años, te estoy hablando del 95, 96, 97... que se hicieron todos los años un momento que estuvo muy en voga acá en Chile dos cosas primero todo esto de oh! Los gringos y el relese y todos hacían los mismos pasos porque estaba de</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|---|---|
| | <p>moda y por otro lado Brumachon que vino a hacer este taller pero que se quedó con algo mucho más concreto, pero todo el resto como que se abrió a esta experiencia nueva y yo era una pendeja que lo único que había hecho esto con la cinta y el balón y ahí estaba ooh! Y no sé porque quedé en todos los talleres como tres años seguidos improvisación, técnica, creación, composición, ¡todo! Hice todos esos talleres y ¡fue increíble! Yo siempre le digo a los cabros tiene que moverse porque uno conoce gente estando en los lugares porque eso además me hizo conocer personas de la danza y ahí conocí a otra locura que se llama Marisol Vargas, la Marisol Vargas también que onda... como que fue pa' mí la primera persona como que mmm... como que en verdad empezó a plantear sus trabajos que la danza era un relato más, la performance era su lugar entonces la Marisol me regaba con una manguera en el escenario de agua mientras hacía un texto , entonces yo sentí que desde muy chica un atropellamiento de información heavy en torno a la danza donde no me quedaba otra que abrir la cabeza y tirarme al vacío, porque no tenía nada que ver... y eso con Patricio ¿cachai?, ahí encima, yo</p> | <p>Vinculación con el medio</p> <p>Experiencias</p> |
|--|---|---|

| | | |
|--|---|---------------------------|
| | <p> conversaba mucho con Patricio, peleábamos mucho con Patricio, hablábamos mucho con Patricio, entonces era el Espiral con su lenguaje como una base muy sólida y claro así de repente me veían medio mal que yo hiciera otras cosas, pero me daba lo mismo, entonces yo empecé a estudiar al mismo tiempo que empecé a bailar, al mismo tiempo que empecé a tener experiencia profesional, de gira, funciones, procesos creativos y esos procesos además con la Marisol Vargas y con la Marcela Ortiz de Zárate eran muy locos, eran muy heavys o sea con la Marisol Vargas cada ensayo era una apertura mental, un aprendizaje heavy entonces yo esas tres instancias siempre las nombro porque las agradezco... muchísimo, después de eso vinieron otras cosas, cuando yo ya estaba terminando la escuela entré a la vitrina a trabajar con ellos y me tocó el periodo en que creamos “Carne de Cañón” como es colectivo y la creación es colectiva, entonces es distinto el aprendizaje del colectivo ¿no? De la experiencia del barrer, bueno en el Espiral también y también integré la compañía “Movimiento” y al mismo tiempo... ja apareció lo del BANCH, o sea cuando yo entré al ballet era como que ya tenía... me </p> | <p>Práctica colectiva</p> |
|--|---|---------------------------|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>entiendes como que ahora ya no pasa eso, ahora como que los cabros es su primera y yo ya me había tirado por el barranco, había hecho... no sé cómo explicarlo y después de eso viene el ballet y era un lugar al que yo nunca había ido a ver y no me llamaba para nada la atención, había acompañado a Patricio a un par de ensayos pa ir con él pero pa mí no...</p> <p>Entonces pasó que los últimos años de carrera yo estaba haciendo mis exámenes estudiando en el Espiral, iba al ballet en la mañana y después estudiaba mis exámenes, después en la tarde iba al Movimiento y en la noche estaba en la vitrina eso podría decir como algo más fundacional, porque no te voy a dar la lata de decir como... porque de ahí ha venido mucha gente por fortuna en mi vida, pero es importante nombrar para mí al Espiral por supuesto a Patricio por supuesto, a la Marisol y a la Marcela porque fueron personas que me enseñaron mucho en mi adolescencia, súper importantes y las experiencias de compañía que pude tener con la movimiento y la vitrina fueron importantes porque son dos colectivos con las dificultades de la danza independiente en colectivo entonces también es súper importante desde ese lugar</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>y me pasa toda la gente que me conocía ¡porque estay entrando ahí! Porque no tenía nada que ver conmigo ¿me cachai? yo creo que sigue no teniéndolo en muchos aspectos, pero es un lugar donde yo puedo desarrollar mi oficio, es un lugar de alta exigencia y yo amo el cuerpo, ¿cachai? es un lugar donde yo estoy todos los días dándole al cuerpo, donde tengo la experiencia de bailar la misma obra mil veces, ¿cómo se hace eso? ¿Cómo se vive en verdad eso? En fin...</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|---------|---|-------------------------|
| EDT1.13 | <p>Tú como guía de interpretación, como tutora ¿Qué elementos consideras al momento de guiar a los intérpretes en la coreografía que están bailando?</p> | |
| EDT1.14 | <p>Lo que pasa es que hay algo previo que es la llegada a esa coreografía, que tiene que ver con evaluar, todo es evaluación, no hay aprendizaje sin evaluación para mí entonces en el fondo uno llega a una coreografía a un proyecto coreográfico por algo con los intérpretes, a veces es porque nosotros como tutores proponemos que trabajen esa coreografía o que trabajen con tal persona que los dirija porque intuimos y apostamos porque esa relación con esa persona o con ese trabajo los va a hacer crecer como intérpretes, y a veces ellos</p> | Indicadores observables |

| | | |
|--|--|--|
| | <p>proponen, y entonces cuando ellos proponen yo les hago esa pregunta, ¿qué crees tú que te aportaría esa coreografía o esa persona?, y entonces el proceso se lleva de acuerdo a esas primera pregunta también, ¿me explico? Uno va teniendo claro entonces esos objetivos para ver cómo se va trabajando, eso a grandes rasgos en términos pedagógicos se podría decir, lo otro es lo que va apareciendo en el proceso artístico, sobre todo en los procesos creativos, o sea en el fondo la obra no existe y hay que escucharla... para saber qué es lo que va necesitando en el fondo yo voy acompañando esos procesos y cuestionándolos en torno a esas preguntas que yo también me hago cuando soy intérprete, qué tipo de cuerpo se necesita, qué es lo que está apareciendo en esta obra, de qué manera comulgan con las ideas coreográficas, con la persona que está dirigiendo, ¿cachai? No es como que hay una fórmula, tiene que ver un poco con escuchar el proceso para saber hacia dónde sería bueno dirigir, tú hay escuchado algunas veces cuando yo les doy ciertas evaluaciones en los procesos y tiene que ver con que en la medida que yo veo la obra percibo ciertas cosas y se las digo a ver si esas cosas pueden dar luz metodológicamente</p> | <p>Guía de proceso</p> <p>Señalización</p> |
|--|--|--|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>para ser llevado para la toma de decisiones por dónde continuar este camino y cómo hacerlo por eso hablo metodológicamente, veo esto y digo mm claro, pero sería bueno poner también atención estos otros aspectos o para llegar a esos otros porque no desarrollamos tal tipo de manera de realizarlo, ¿me explico? pero sobre todo que los intérpretes tomen conciencia de esto.</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|---------|--|----------------------|
| EDT1.15 | <p>En una de las tutorías que estuve observando y que tú estabas guiando, hablaste de un momento de brillo, ¿A qué te refieres con esto, cómo se puede evidenciar y trabajar ese brillo del que tú hablas?</p> | |
| EDT1.16 | <p>Yo creo que sería bueno comprenderlo en su contexto, en general me pasa con el vocabulario y supongo que en todas cosas, pero bueno yo hago danza, entonces puedo hablar de danza, pensaba como en el uso de las palabras en la danza, porqué, porque de todas formas yo creo que no todo es transferible a palabras en la danza entonces uno busca maneras de decir, a penas sucedáneos de lo que queremos hacer, eso puede ser una dificultad pero también es un juego, también es algo gozoso, el como yo puedo encontrar una palabra,</p> | <p>Palabras guía</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | <p>un verbo que... que gatille en esta otra persona eso que no está observando todavía, que yo percibo un poco de afuera, que intuyo y que me gustaría que desarrollara.</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|---------|--|--|
| EDT1.17 | <p>Ya que tú eres la guía y encargada de la mención de Interpretación, ¿Podrías explicar los procesos por los cuales tienen que pasar las bailarinas y los bailarines para graduarse de intérprete?</p> | |
| EDT1.18 | <p>Igual es importante más que encargada, esta situación de la coordinación, porque cuando uno se hace cargo como hay otras situaciones en las que uno es el encargado de que el paquete llegue acá, pero coordinar implica que yo necesariamente, necesariamente y también con esta perspectiva hay que dejar que habiten otros protagonismos, otras personas que puedan tener el mismo nivel de poder o de decisión en las cosas pero yo no coordino, cuando yo invito a la... no sé hicimos Matadero Alma, a la Valentina Pavez hay todo un lugar que yo no estoy encargada de esa situación, es bonito verlo así, eso es lo que quiero decir, porque eso tiene que ver con cómo se organizan estas... multiplicidad de situaciones ¿cachai? que es más bien una perspectiva que tiene que ver con un</p> | |

| | | |
|--|---|-----------------------|
| | <p>perfil de escuela más que una cosa que se señala que debe ocurrir, y eso es muy chistoso porque yo noto que a veces llegan intérpretes con muchos mitos y yo digo los mitos entorno a la mención, como ay! ¿cuándo me van a dar la coreografía de Patricio?, como que creen que hay cosas que tiene que ocurrir, ai sí porque nosotros tenemos que hacer no sé qué cosa y es como ¿¿de a dónde!?, a mí jaja... me da risa, ¿de a dónde sacan esas cosas! hay un perfil en la escuela, que tampoco sé si es mi perfil pero que yo he intentado señalar, o que intento llevar que tiene que ver con lo que Patricio me dejó y tiene que ver con lo que Manuela, que es la directora de la escuela cree y yo también comulgo con que hay una escuela donde su fueerte es una información de danza moderna, a mí una técnica que, no me gusta, pero ¡estoy ahí!, entonces no voy a empezar tampoco a tirar pa' atrás situaciones que son el fuerte..., sino ¡me voy po!... a otra escuela, entonces como puedo yo también ser feliz en definitiva, en eso, estar haciendo lo que creo en un lugar que hace cosas distintas a mí, creo que lo distinto es un gran como cuando uno tiene como una mirada puesta sobre el hacer, pensar en lo distinto para</p> | <p>Perfil escuela</p> |
|--|---|-----------------------|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>la toma de decisiones de esto, hay cosas que están claras siempre que no van cambiando, como se rellenan estas cosas es lo que tiene que ver con esto de lo distinto, bueno están claras siempre pero también porque se han ido construyendo, cuando yo empecé a hacer esto a mí se me invitó a una tutoría que era una clase, punto, ni siquiera tenían tan claro que significaba esa clase, yo dije voy a hacer una clase que sea un laboratorio un trabajo de laboratorio de intérprete, a mí me gusta bailar y me gusta dirigir también que no es lo mismo que componer, dirigir, voy a experimentar en esa clase y luego además estaba esto de la construcción de los exámenes entonces empecé a integrar el hecho de que estuviéramos explorando en la clase y haciendo exámenes y así estuve un tiempo, de suerte entonces que la tutoría que sólo ocurría en quinto año que era una clase, era un lugar de mucho potencial...podía ser que apareciese improvisaciones, podía ser lo que los intérpretes llevaran a la clase, a veces también se hizo los ensayos de repertorio enfocados de otra manera pero en la tutoría, en fin hubo un momento que yo dije paren con esto, yo no puedo seguir teniendo un sueldo de una</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|---|-----------------|
| | <p>clase, porque esto es mucho más que una clase, se lleva ¡horas! de mi vida, eso ocurrió en 2010 que mi rol de profesora pasó a ser de coordinadora oficialmente, que era algo que estaba sucediendo hace mucho tiempo y recién el año pasado a raíz justamente de esta situación que yo te hablaba de la crisis donde los cabros alegaron, yo tomé la situación y finalmente pude poner que por favor existieran más personas dentro de la mención, porque era totalmente imposible que yo sola pudiera tomar a alguien, apareció una figura yo creo que como más menos hace siete años, también por lo mismo por la necesidad de contar con más gente, que era el ayudante, yo conté con Victor Soto, después con Tatiana Martínez y después ahora con David que continúa hasta el día de hoy y también hace una cantidad de años apareció la idea de que la mención se tomara en 4to antes sólo existía tutoría de interpretación en 5to año y era como ¡por favor! ¡comencemos antes! y apareció una instancia en 4to año, que también debe haber sido por ahí por el 2011, pero que la primera instancia también lo hacía yo, entonces yo dije ok vamos a enfocar al cuarto año a la exploración y a que los intérpretes se indaguen en lo</p> | Guía de proceso |
|--|---|-----------------|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>que más les gusta hacer, a la construcción de un lenguaje propio y vamos a enfocar este segundo año a la traducción de los otros y a la construcción de las distintas etapas del examen de interpretación, actualmente y felizmente cuento con un equipo un poco más amplio de personas yo llevo la coordinación y llevo algunas tutorías en el 5to año compartida con otros dos tutores la Valeska Castillo y David Correa, ellos también son tutores de 5to año y también pudimos y pude implementar el año pasado que el 4to año lo tomara otra persona entonces implica que hay un tutor para el 4to año que es Gonzalo Beltrán y a sí mismo a partir del segundo semestre de este año pudimos implementar que ese tutor tuviera a su vez un ayudante que es Pablo Zamorano, eso es un mínimo para mí, yo creo que debieran haber por lo menos cinco tutores, por lo menos o sea es bastante con que tu tengas tres intérpretes ponte tú a cargo por cómo se multiplica el trabajo con cada persona ,pero ya algo es algo, también no sé si sea pertinente decirlo, insisto yo en que la retribución en términos de valorización del trabajo no tiene relación o sea Valeska, Pablo y David siguen teniendo sueldo de ayudante... los ayudantes ni</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|--|---|-------------|
| | <p>siquiera están categorizados, o sea la Valeska y el David son dos personas con oficio son profesionales con experiencia yo les doy menos intérpretes que yo, pero uno menos, dos menos y tienen sueldo de ayudante, entonces yo en el fondo trato de sostener que todas las labores de coordinación recaen sobre mí tanto para 4to como 5to año...</p> <p>Al tomar la mención, la tutoría de 4to año, que Gonzalo es quien ha propuesto ese nivel de trabajo durante este año, él lo ha planteado súper claramente, el primer semestre de 4to año está destinado a esta creación de un solo de autoría, cómo yo me traduzco a mí mismo cómo yo puedo encontrar mi lenguaje propio y explorar en ese ámbito para que en el segundo semestre pasemos a la traducción de un tercero explorando en coreografías que no son propias y este año pudimos contar con repertorio de él que enseñó un solo de la obra "Desprender" que es una obra bellísima que ha contado con muchos festivales y luego desarrollaron este montaje colectivo con Pablo Zamorano, para mí es súper importante el hecho que yo pueda contar con procesos y con repertorio para intérpretes y colectivos a todos por igual porque</p> | Exploración |
|--|---|-------------|

| | | |
|--|---|--------------|
| | <p>empieza a pasar que cuando me llegan en 5to año los saberes son sumamente dispersos, ni hablar la diferencia entre hombres y mujeres, porque los hombres empiezan a bailar desde que entran a la escuela, entonces no es que yo tenga que nivelar necesariamente pero el nivel de exigencia que yo puedo tener empieza a ser súper dispar para la misma instancia, entonces es súper necesario que Gonzalo haya hecho “Desprender” ¡con todos! O sea es un solo pero es con todos, con los dos creadores y los dos intérpretes en un horario, ¿me cachai? eso es difícil de obtener y lo mismo con lo de Pablo...emmm... formalmente de ese 4to año donde debieran salir estos dos productos, hay distintas actividades que pueden ir cambiando también, este año yo propuse hacer este proyecto con el BANACH, es un proyecto que las instituciones tienen que resolver si continúa o no y de qué manera continúa, este proyecto en particular implicó que los intérpretes de la mención 4to y 5to año accedieran al repertorio del Ballet Nacional en distintas coreografías y distinto formato, hay personas que accedieron a dúos, tríos, solos, todos los de 5to los presentan en su examen pero sólo los de 4to no los</p> | Experiencias |
|--|---|--------------|

| | | |
|--|---|--------------------------|
| | <p>presentan en su examen es para trabajar repertorio, pero además los que no accedían a esos dúos, solos o tríos todos aprendieron escenas grupales de una obra de repertorio del Ballet con un seminario donde mis compañeros iban a la escuela, tenían este training previo y después enseñaban y eso finalizó con una presentación también con un ensayo del director de la compañía que fue a trabajar con ellos las escenas, fue a trabajar un ensayo con todos, fue a otro ensayo con las escenas individuales dúos, tríos solos y un conversatorio con Mathieu donde nos enteramos de sus perspectivas de trabajo, metodología todo lo que tiene que ver con interpretación, con un conversatorio con preguntas, eso es algo súper concreto, y eso ocurrió este año, no ocurrió el año pasado y espero que pueda ocurrir el próximo año, en el fondo la tutoría tiene que ver con juntar intereses también y con proponer proyectos, el año pasado pude hacer un ciclo de conversaciones, pero lo difícil es la implementación de ideas en una mención donde el 80% de tu trabajo es vinculación con el medio, los cabros entran a la mención y como clase obvio tienen todas las técnicas tienen acrobacia, y dicen bueno pero donde están las</p> | Vinculación con el medio |
|--|---|--------------------------|

| | | |
|--|--|---------------------|
| | <p>demás asignaturas, pero no es tu vayas a aprehender a ser intérprete en una clase, es que tú necesitas tiempo para que dentro de ese tiempo tú te asignes mucho trabajo que además empieza a ser personalizado, este es tú ensayo, este es tú laboratorio con tal coreógrafo, y otros donde son comunes y eso a mí me cuesta mucho, cómo poder hacer una malla donde los intérpretes entren a la mención y lo que tengan es tiempo y yo pueda poner tiempos comunes, yo quiero plantearlo así el próximo año, ponte tú para hacer este ciclo de conversatorio, en qué consistió en que yo invitaba a una clase magistral a distintas coreógrafas y coreógrafos y cada tres realizaciones juntaba a esos tres y hacíamos un conversatorio en torno a la interpretación, pude funcionar un ciclo, porque después entre que yo no puedo, yo no puedo, pero eso es súper importante, súper bonito de hacer, pero ¿cómo se implementa eso? porque a mí la universidad no me va a pasar plata para eso, entonces yo tengo que... o sea mi trabajo es de una diplomacia, de un nivel de lobby impresionante... ahora yo creo en la colaboratividad, cuando yo le planteo a alguien esto es porque creo que es un trueque también porque la</p> | Necesidad de tiempo |
|--|--|---------------------|

| | | |
|--|---|---|
| | <p>coreógrafa o el coreógrafo que está ahí de pronto quiere dirigir y no tiene intérprete yo le digo mira tengo intérprete, tengo sala, hasta por ahí, porque después empiezan los problemas, y tengo espacio de difusión de tu trabajo... entonces sí hay personas que les interesa venir a hacer procesos creativos, hay personas que les interesa los conversatorios, pero hay personas que no le interesa, y que me han dicho no me interesa, o que me han dicho bueno pero yo te cobro tanto y está todo bien que me lo digan y yo tengo que decir no tengo plata y me dicen bueno pero como la universidad da un espacio si no tiene plata (suspira)... entonces lo mínimo que yo debiese poder ofrecer es una sala y eso es algo que para mí siempre sigue siendo una pelea y tienen que considerar que cada intérprete lleva por lo menos seis procesos consigo mismo... es una red, así lo entiendo yo y es bello la colaboración cuando yo invito a personas externas de la escuela a trabajar, y después ¿ni siquiera les puedo ofrecer una sala?, eso no, eso me fastidia.</p> <p>Entonces 4to año debiera estar lleno de estas cosas, ¿qué cosas cuesta? Cuesta que los cabros vayan a ver obras, una cosa que es un propósito de 4to año, vayan</p> | <p>Vinculación con el medio</p> <p>Reflexión en torno al oficio</p> |
|--|---|---|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>a ver obras, vayan a ver exposiciones, cuesta poner el training de eso, como ya hagamos un trabajo de la obra que vimos, les pongo nota, como qué hay que hacer?... pa' mí 4to año debiese estar destinado a eso, a conversatorio; yo pregunto y no tienen idea, chiquillos qué coreógrafo quieren que venga, yo se los traigo, tengo suerte de conocer a mucha gente y de quererme con mucha gente, entonces díganme a quién quieren y vienen a hacerle una clase magistral, no es pa' que falten, no es pa' lleguen tarde, no es pa' que se vayan antes y a veces no me proponen a nadie porque no conocen. Pero no sé si te doy a entender un poco el lugar de 4to año que yo pretendo que sea y que Gonzalo y Pablo el próximo año debieran empujar un poco más, exploración, reflexión, apreciación estética no sólo dancística, que aparezcan cosas y por supuesto dentro de esas cosas que aparecen muchas van a estar destinadas a los exámenes pero no es el propósito. Quinto año en cambio el examen es una excusa, es como una pregunta al final del camino, como una gran pregunta que nos permite preguntarnos qué queremos trabajar, como bacan que exista esa pregunta formalmente ese examen tiene tres etapas prácticas, o</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|--|--|--------------------|
| | <p>sea para poder titularte tienes que hacer tres exámenes prácticos para egresar y una entrega teórica, los exámenes son tres, hay un examen grupal, eso implica que la promoción de intérpretes trabaja durante todo el año un repertorio grupal, a veces han sido obras completas a veces han sido extractos o escenas, pero donde te pongan la pregunta de ¿cómo se danza colectivamente?, donde te pongan en la práctica de la danza colectiva, en la escuela los chicos tienen dos años de taller coreográfico previos a la toma de la mención, para los que son intérpretes y quieren tomar la mención la actitud es propositiva en torno a su oficio, un nivel de conciencia de que eso es una previa, eso es taller coreográfico, proceso creativo de obras nuevas y lo otro es repertorio interpretación de obras que ya existen, esa es la única cláusula para el repertorio grupal, el examen grupal puede contener entonces cualquiera de las dos instancias tanto obras de taller como obras de repertorio y en cada promoción es distinto según los intereses de los intérpretes...pero también puede haber cualquier iniciativa de obra colectiva que nazca incluso fuera de esas dos instancias que son las clases de repertorio y las clases</p> | Práctica colectiva |
|--|--|--------------------|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>de taller coreográfico a veces han aparecido obras que los cabros quieren hacer, como “Sujetaltac”, si hubieran sido más intérpretes de 5to yo podría haberlo presentado como examen grupal, aunque no hubiera nacido en la misma instancia, esa es la única cláusula...</p> <p>El criterio de evaluación de este examen es justamente en qué medida los y las intérpretes han desarrollado su habilidad para danzar colectivamente, aquí nos lleva a la pregunta de la evaluación ¿cómo es posible evaluar la interpretación en danza?, tu sabes que para construir las pautas de observación hay que poner indicadores observables que son los que construyen el criterio, entonces mi primer punto es que yo creo que no todo es observable en la vida esa es mi mirada personal, como no todo es traducible a palabras hay cosas que viven en el silencio, en la agitación, en el sudor, y no lo puedo transferir a palabras y está bien y hay cosas que viven en la percepción, no en la observación, no en lo visible, la visibilidad de las cosas, porque es un trabajo del arte hacer visibles las cosas, poner luz, ese es mi trabajo como tutoría también, eso es una cosa, pero hay otra cosa con el oficio siento yo que tiene que</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|--|---|-------------------------|
| | <p>ver con lo invisible en la danza, cuando yo hago un developé, lo visible es la pierna que es esta, pero yo necesito estar técnicamente en cosas que son invisibles para que se visibilice eso, eso es fundamental entenderlo en la técnica, yo necesito estar a lo mejor en la relación de minuto con el isquion trabajando concretamente y afanosamente eso para que se haga visible esto otro, que es lo que se supone que lleva al relato y la gente ve, pero el trabajo invisible es fundamental, eso es súper importante de entenderlo cuando uno es intérprete, hay movimientos invisibles internos y que es súper importante entenderlo a la hora de la evaluación porque yo no puedo hacer visible todo y eso implica entonces que forzosamente tengo que aceptar soltar la pretensión de nuevo de que yo lo puedo evaluar todo, no es posible, pero no por eso no lo voy a hacer porque considero que es un aporte que no hay aprendizaje sin evaluación, es la meta cognición ¿no?, como qué aro me pongo, ese o este otro, necesito tomar la decisión y eso es una evaluación previa siempre, entonces los exámenes de evaluación son súper quisquillosos en la evaluación que a veces en la escuela es como ah! si voy y después</p> | Indicadores observables |
|--|---|-------------------------|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>te mando la nota, olvídalo, aquí tipo que no está en la comisión y que no tenga tiempo después pa' juntarse a evaluar no puede ser comisión de los exámenes por que la cantidad de esfuerzos que hacen los cabros para llegar a esto tiene que corresponder a una evaluación, la evaluación en definitiva pa' mi es información que ellos se van a llevar para seguir construyendo su camino, entonces mis discursos cuando entrego las evaluaciones siempre parten como ok, esto no dice si tú eres un buen o un mal bailarín, si lo lograste o no lo lograste, si estás hecho para... de hecho es algo que se hace en un día, en un momento específico, pero es algo que tu elegiste ser, las personas que están entregando esta información han hecho lo mejor que han podido para decirte lo que han visto y piensan, el resto es lo que tú sabes también, entonces con todo uno arma algo y sigue su camino, y también tengo que asegurarme que las comisiones sean diversas, para mí no hay evaluaciones objetivas en las que uno cree que no entra tu opinión personal muy por el contrario yo necesito subjetividad, necesito que Yasna piense como Yasna y que yo piense como yo y yo sé que pensamos muy distinto, pero entonces necesito que las comisiones sean</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>diversas y que no hayan diez Yasnas ni diez Carolinas, porque si no que información le voy a dar a la persona, esos son los niveles entonces ese examen de repertorio grupal se evalúa la habilidad para danzar colectivamente con una serie de indicadores que me hacen tratar de entender como de que estamos hablando como puedo percibir eso y que hablan por ejemplo del nivel de escucha del intérprete que se manifiesta en la capacidad para sostener las direcciones en cuanto a tiempo realizada unísono, canon como los tiempos musicales, la capacidad de situarse en las constelaciones o formaciones puestas en la coreografía una relación convincente con tu compañero de danza que te toca a través de toda la coreografía, un aplomo y seguridad, un aplomo en la apropiación el rol que te toca interpretar, etcétera.</p> <p>Luego viene, no es en el orden, me carga el orden, pero están así, el examen función cuando empezamos a pensar lo que se hace naturalmente es que cada intérprete hace una muestra, de distintos programas pero yo dije bueno pero puros solistas ¿cachai? Por eso apareció esto de darle valor a la danza colectiva y eso es perfil de escuela, claramente, como que es una</p> | <p>Atención corporal</p> <p>Perfil escuela</p> |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>decisión en torno al perfil del intérprete que uno quiere que salga, entonces dijimos bueno pero si yo hago procesos donde interpreto a veces escenas grupales, obras grupales, y están estas cosas como que son muchas cosas individuales, entonces tengamos ootra!</p> <p>Y es como ¡aaah! cada vez más pega pero es que jaja... tengamos otra instancia que sea una función, ¿se entiende? Y no es como que cada bailarín tenga su función, eso también responde al perfil escuela, ¿no? esto es un examen donde tú tienes tus procesos maravillosos con mucho amor y tenemos esta cosa grupal colectiva pero donde también nos podemos permitir hacer extractos de cosas porque si no yo veo que está sujeto y es lo que yo veo que pasa en otras escuelas a que todo sea impecable a que puro sean procesos, no quiero estar sujeta, quiero que los cabros tengan experiencias que le aporten a sus procesos y a veces trabajar un extracto es una mucho mejor experiencia, ¿cachai? Trabajar esa escena, pero no tiene sentido hacerlo en una función eso, o trabajar desde un video, entonces por eso aparecen tres instancias: examen grupal, examen individual, examen función y el examen función es este lugar donde</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|---------------------------|
| | <p>tenemos a Matucana 100 y ya lleva diez años en Matucana 100... (pausa) así estamos entonces con una escuela que cuenta con titulaciones en uno de los teatros principales siento yo de la comunidad de la danza que tiene un teatro exquisito un escenario de gran envergadura que se llena todos los años cuando se presentan obras que muchas veces son estrenos o repertorio, donde se presenta el trabajo de varios creadores nacionales o de ellos mismos o de gente dentro de la escuela que está creando y que a mí me parece que su trabajo es profesional, Ricardo que va en 4to dos veces ha tenido la posibilidad de estrenar trabajos suyos ahí, me parece que eso es súper importante señalarlo, también por lo que tú me preguntas porque tiene que ver con un perfil de escuela, yo me ocupo de ir a ver egresos de escuela y todo eso es mi pega, y las escuelas no tiene eso, no sé si es mejor o peor, lo señalo, lo observo y me gusta que los cabros lo observen porque por lo mismo es que a veces por tener tanto como que no cachai lo que tenía, trabajar ponte tú este año al hacer lo de la Compañía Danza en Cruz, fue súper bonito que la Valentina en este caso comprendiera estas ganas que yo tenía de que</p> | <p>Práctica colectiva</p> |
|--|--|---------------------------|

| | | |
|--|--|--------------|
| | <p>no sólo aprendieran una obra sino que la mayor cantidad posible fuera, no sólo ella sino gente de la compañía para que se entendiera el trabajo de compañía, de colectivo, yo siento que se logró en bastante medida, no es lo mismo, ¿cachai? pero esta es la práctica de los intérpretes, todo el trabajo de la mención es práctica, ¿se entiende? Práctica profesional, estamos todo el rato haciendo eso, entonces es importante. Tenemos la instancia de examen grupal, tenemos la instancia examen función, un año logramos hacer algo súper bello que no fue en Matucana, fue en la Plaza Brasil, se montó un escenario en la Plaza Brasil y se bailaron ahí... fue genial, o sea pa' mí un examen función de titulación impecable sería en Matucana como con todo los recursos en el mega teatro, en la plaza y en un teatro chico, así tener tre...jaja como esas tres experiencias, entonces después tienes los exámenes individuales implica que cada intérprete trabaja distintos procesos creativos o de interpretación durante el año para ser presentado frente a una comisión en un examen en sala, alrededor de seis a ocho trabajos que pueden ser distintos de duración distinta y que nos dé a entender</p> | Versatilidad |
|--|--|--------------|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>en qué medida el intérprete ha desarrollado la versatilidad, entendida como la diversidad no sólo de coreografías de mundos coreográficos o de roles de interpretar sino también de procesos y de metodología para llevar a cabo esas interpretaciones y por eso en los exámenes también aparece mucho más la pregunta de la identidad, ese examen como ese es el gran criterio se manifiesta en dos pautas de observación una tiene indicadores para evaluar a cada una de las coreografías, la otra tiene seis conceptos distintos se pone una nota por cada uno de ellos para evaluar al intérprete a través de todo el examen y aparece la identidad por que aparece las motivaciones propia de cada intérprete también la tutoría que es una relación de confianza vio y le propuso y se empieza a construir algo súper bonito, eemm (silencio) la pregunta en cambio en el examen función tiene que ver con la proyección escénica como instalados en un escenario, también se invita a gente de la comisión que los conoce desde primero porque también es una pregunta respecto de: en qué medida el intérprete ha desarrollado las fortalezas y debilidades demostradas es el punto de inicio de la carrera versus ahora,</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>considerando que es la ti-tu-lación y la versatilidad cuando corresponda en las personas que bailan más de una coreografía en Matucana, esos son los criterios para el examen función eeeh..., los tres exámenes tienen comisiones distinta hay personas que se repiten los tres, hay personas que se van cambiando se promedian después de sacar toda esta chorrera de notas y tiene la misma ponderación entre sí el promedio de esas tres instancias es la calificación de la nota de examen de titulación del intérprete.</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|---------|---|-------------------|
| EDT1.19 | Según tú ¿Qué características necesita tener una persona para ser una buena o un buen intérprete? | |
| EDT1.20 | <p>Estar dispuesto, básicamente, porque desde ahí aparece todo lo demás, en verdad como te he estado hablando puede ser súper variable es difícil determinar lo que es ser buen intérprete sin el contexto, el ballet, el hip-hop, las modas, los contextos culturales, como de pronto socialmente hay ciertas convenciones, o sea acuerdos de lo que es bueno, como esto que te digo: no ella “es”... como que yo he visto cómo ha cambiado el ella es, lo que significa el ella es, siento que hay que ser más precavido con esas determinaciones eso es lo que</p> | Contextualización |

| | | |
|--|---|--|
| | <p>he aprendido, como que no me caso tan rápido en verdad, ¿cachai? Ponte tú siento que últimamente ha habido una..., con el efecto globalización podríamos decir entonces ahora podí acceder a internet a una obra ¿cachai? que entonces cuando yo te estaba hablando de estos talleres era como... y era la primera vez y tú ibai' a taller con Brumachon y ibai' al taller... y era el primer acceso que teniai' y eso generaba una influencia y genera una manera como ¡ah! ¡eso, eso es! como ¡nunca había sentido eso! Por eso ahora pasa eso que... los diálogos de las culturas y de pronto vas a otro lugar y resulta que están con la moda de hace tres años entonces la gente dice aah (gesto despectivo)... yo digo a ver ¡más precaución! solamente, porque todo se manifiesta de lo que la sociedad está viviendo en este minuto, ¿me explico? yo sospecho mucho de las modas y de las cosas que se determinan, yo siento ponte tú que hasta hace muy poco eran súper importante los sentimientos, ahora tengo la impresión de que no es tan importante pa' bailar eso, algo pasa, lo veo en improvisación también, como va cambiando ese se mueven todos igual, desde donde viene, ahora hay mucho discurso con la versatilidad ¿no? como el</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|--|--|--------------|
| | <p>intérprete tiene que pasarse del hip-hop a tomar una clase de ballet y si claro, está bien, está todo bien ¿me entendí? eso es lo que quiero decir, está todo bien, entonces yo creo que hay que estar dispuesto más bien y alguien a que alguien te diga ¡¿qué estay haciendo?!, (silencio) la disposición, la escucha con uno mismo, creo que es importante cuales son los espacios en los que uno no cede, creo que eso es importante cuáles son tus límites en las cosas, es algo con lo que los intérpretes se topan mucho en sus procesos coreográficos, como a veces ya están trabajando con una persona hasta que esa persona les pide algo que no les gusta y entonces viene esa otra pregunta del buen intérprete ¿no? Que es un poco ética, ¿no? yo siento que a veces la danza está llena de moralismo no sólo el buen intérprete en el hacer además tení' que ser buena persona, como yo he escuchado el buen intérprete es el que no rechaza nada y si viene y te dicen ¡tírate al basurero! ¡Y tú tení' que hacerlo! Está bien, pero yo no me atrevería a calificar a un mal intérprete a alguien que no lo hace, lo más probable es que ¡yo lo haga!</p> <p>¡Yo Carolina! ¡Me tire al basurero! Y lo más probable es que yo encuentre cosas ciertamente, pero pa' mí es</p> | Versatilidad |
|--|--|--------------|

| | | |
|--|--|---|
| | <p>súper valioso el intérprete que sabe que ese es su límite, porque es la otra cara de la misma moneda, ¿se entiende? como qué significado tiene el arte para ti, qué tipo de artista querí' ser, de pronto hay personas que sí a todo pero no valorizan nada tampoco, faltan sutilezas en su trabajo, para mí, entonces...</p> <p>disposición, escucha con uno mismo, saber tus límites, para mí, va a sonar místico pero no lo es, pero amor y pasión por lo que uno hace y eso se manifiesta en disciplina, eso se manifiesta en capacidad de trabajo, al menos yo no conozco otro contexto, insisto en este contexto de Chile, el talento sin pasión... nada... el talento sin capacidad de trabajo, sin escucharte a ti mismo, por eso es bueno saber tus límites, porque de pronto sí te toca trabajar a la una de la mañana en la calle, entonces te podí' volver loco, te podí' agotar con la danza, pero no es la danza, es otra cosa, entonces hay que tener una reflexión constante del oficio siento yo, no me atrevería, porque tiene que ver con tu pregunta, no me atrevería a decir así el buen interprete es el que tiene una reflexión cons... pero yo sugiero tener una reflexión constante haciendo, del y con el oficio y por eso hablo del amor, yo siempre les ponía</p> | <p>Autoconocimiento</p> <p>Reflexión en torno al oficio</p> |
|--|--|---|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>el ejemplo a los cabros como de las mamás cuando, puede ser un poco burdo el ejemplo pero me da lo mismo, como cuando tu mudai' a tu guagua, tu eres muy cuidadoso no vas a dejar que ni un gramo ni una pizca de mierda quede ahí, lo vas a limpiar hasta el final ;por amor! Porque no quieres que le pase nada, pero con mucha disciplina, nadie viene a decirte oye tiene que limpiarle bien el pañal, oye la mejor manera es así, tú lo intuyes, tú lo creas, tú lo haces eso es amor, amor es lo que está llevando eso, en eso yo creo también en el trabajo pa' mí el amor por la danza, la pasión por la danza se manifiesta en disciplina, eso.</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|---------|---|------------------|
| EDT1.21 | <p>¿De qué manera crees que podrían aportar elementos de las disciplinas de la música, el teatro y el circo en la enseñanza de la interpretación de la danza?</p> | |
| EDT1.22 | <p>En el fondo todo, porque es porque no están separadas, no lo están para mí, lo que pasa es que en lo disciplinar uno toma un lugar porque ninguna estructura es inocente y dice yo me voy a dedicar más bien a esto, pero hay que tener la conciencia de que eso, yo voy a hacer ballet, ballet, ballet, es entrar en esto, lo que te decía como de esos ejes, yo estoy entrando en esto</p> | Interrelación de |

| | | |
|--|--|----------------------------------|
| | <p>pero por supuesto que lo que está al centro tiene que ver con todo, obvio ¿cachai? a lo mejor descubro que para poder ser, para mí, mejor intérprete dentro de eso que yo digo tengo que ir a tomar la clase de canto o tengo que subirme a la cuerda floja de circo, no sé todo, todo está interrelacionado es la persona en escena, yo creo que de un modo intuitivo aparece todo, cuando uno está improvisando por ejemplo, lo otro tiene que ver con la práctica, por eso te hablaba al principio también de lo que hace el intérprete de estar atento a tu estructuración y a tu desestructuración todo el rato, tienes que estar atento si llevas mucho rato y en verdad no estás haciendo acrobacias ponte tú, tienes que estar atento y empezar a hacerlo, para mí. Ahora respecto al contexto Academia como escuela, pa' mí tiene la misma dificultad de lo que hablábamos antes, esas son tomas de decisiones, son apuestas y las apuestas tienen resultado a largo plazo, ¿cachai? En algún momento apostábamos porque dentro de la tutoría hay algo tan dispar como tela, que es algo como que podría no estar diría alguien pero con el tiempo esa apuesta comenzó a dar hartos frutos con relación con que pa' los intérpretes significa eso más allá del</p> | <p>disciplinas</p> <p>Riesgo</p> |
|--|--|----------------------------------|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>logro y más allá de que ponte tú yo me doy cuenta es una gran posibilidad de trabajo como saber hacer tela, saber las técnicas, la metodología, pero también el trabajo con el cuerpo con la flexibilidad con los miedos con el arrojo, hay mucho trabajo ahí que ha rendido fruto pero no puedo tener todas las... ¿cachai? Eso.</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|---------|--|--|
| EDT1.23 | <p>Tú como artista ¿Qué elementos de la música, el teatro y el circo relacionas o tomas en cuenta para con la danza al momento de crear?</p> | |
| EDT1.24 | <p>De crear... ahí yo creo que es distinto, porque una cosa es lo que yo diga a voy a tomar un taller para mi práctica en cuanto intérprete, yo creo ser una creadora una coreógrafa sumamente interesada en la danza, ¿cachai? A lo mejor hay personas que han visto mis trabajos y ooh! me han dicho esto es súper teatral, pero yo no he pensado en eso, yo no he dicho voy a hacer una obra integral, aparecen esas cosas porque para mí la danza es eso porque yo soy súper enamorada de la danza, como que para mí la danza es primero, oh, con lo que digo que todo es una misma cosa no sé cómo explicarlo, pero como que si me hacen elegir, ya esa</p> | |

| | | |
|--|---|-----------------|
| | <p>persona, ese ser escénico que está ahí mira tiene que decir el texto, no puede hacerlo todo tiene que decir el texto o cantar o moverse pero sin moverse, eso es lo que quiero decir como punto de partida como inspiración, entonces siento que esas decisiones de cuanto..., yo siento que no es así, como que tu pregunta es cuánto uno integra de esas cosas, pero yo siento que es al revés que cuanto uno deja que aparezcan esas cosas, que son en la cosa, que están, si la persona vamos a empezar a trabajar, habla, va a actuar entonces más bien yo creo que la dirección es al revés cuánto yo uso lo que ya está, cuanto yo dejo que aparezca lo que ya está y ahí es cuando yo te digo que finalmente yo siempre dejo aah como que me gusta que se mueva, sin embargo siempre recibo muchos comentarios de que se integran muchas cosas, pero no ha sido un propósito de mí caso.</p> | <p>Recursos</p> |
|--|---|-----------------|

| | | |
|---------|--|--|
| EDT1.25 | <p>¿Qué consejo o sugerencia les darías a los bailarines y bailarinas para que desarrollen lo mejor posible su interpretación en la danza?</p> | |
| EDT1.26 | <p>Noooo pero ¡cómo! Es que no creo en esa pregunta, ¡de verdad! Porque es que es fuera de contexto, ¡de</p> | |

| | | |
|--|---|--|
| | <p>verdad! porque tú ves que yo hago eso en definitiva aunque le ponga otra palabra, aunque la palabra consejo me de miedo, ¿cachai? Pero en el fondo cuando yo estoy haciendo la tutoría estoy todo el rato hablándole y dándole nuevas perspectivas para ver si eso los puede ayudar, pero eso está en el contexto de ensayo con el cuerpo ahí suda'o, con lo que me están ofreciendo o conmigo dirigiendo con la obra, pero puesto en una entrevista así, eso que aparece ahí, como voy a saber yo qué es lo mejor para decir, sobre todo cuando creo que justamente se trata de un lugar diverso, eso como base, entonces yo no te puedo decir ¡no, mira que trabajen su...! Mula para mí, lo otro más bien sería como cierta convicción o ciertas ganas de lo que me gustaría que fuera el artista, mmm pero no sé si son consejos es como compartir como yo veo las cosas, como esta apertura mental hay también el respeto como lugar de inicio, de inicio porque a veces cuando yo te digo esto de la danza contemporánea, siento que hay mucho como “sí, queremos ser diversos, pero nosotros los mismos” jeje ¿me entiende? Y no comprendo a veces... porque por mi historia anda a saber tú porque he tenido la fortuna de</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>estar ligada a instituciones o a lugares de hacer danza súper distinto, donde escucho como el de acá se pela con el de acá, y al de acá y todos hablan de lo distinto que es el otro o de lo cerrado que es el otro, como que hay una victimización, porque es algo cultural siento yo la victimización, lo escucho en todos los lugares, en todos los lugares y a mí me...llego acá (GAM) y es como “no es que nosotros hacemos estos talleres e igual nos pelan, ai si es que dice que yo soy...”, “hay nos quitaron la sala”, no sé po’ los de la chile, viste que el ballet ya no..., por eso estamos acá porque nos echaron de allá eso es súper concreto, pero como no comp... y entonces los de la Chile “¡claro pero es que los del ballet se fueron y se llevaron el piso!”, entonces llegan los del Espiral y “¡no es que los de la Chile no hablan con nadie son una escuela súper...!” es que todos tiene algo de verdad, el punto no es eso si yo creo que la danza es esto que nos convoca yo te respeto y no parto de la base de que cuando tú haces algo o dejas de hacer algo es algo personal o es algo que va en contra de, no sé si me explico, eso lo encuentro... lo veo en todos lados voy pa’ Nimiku o al José Vidal, quizás estoy generalizando y hay muchas</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|-------------------------------------|
| | <p>personas que no son así, pero eso yo creo que sería importante para los que egresan... como ese respeto ante todo, el otro día hablaba con un chico que estaba teniendo conflictos por que tenía un gran proyecto en un lugar donde al final no resultaron las cosas y estaba súper desilusionado, súper apenado porque era una gran cosa y estaba como muy como ooh como cuando uno no sabe cómo decirlo porque entre medio estaba su maestro y él le debía todo a su maestro, pero también en esta instancia las cosas no habían funcionado y no funcionaba porque el maestro no atinaba, y yo le decía –sabí’ que, o sea que importa si en este proyecto en específico tu maestro te desilusiona, los maestros han vivido cosas que uno no ha vivido y han hecho cosas que uno no han hecho y si en algún minuto se equivocan o cambian por completo tiene que ver con sus vidas- y yo los respeto, no sé si me explico, creo que sería bueno ver las cosas un poco más así uno podría aprender más porque tiene que ver con ser intérprete como encarnar, tomar, entonces si estay... respeto, eso pediría yo... eso.</p> | <p>Reflexión en torno al oficio</p> |
|--|--|-------------------------------------|

Docente: Gonzalo Beltrán, Guía de la Mención Interpretación en 4to año.

Fecha: Miércoles 28 de Diciembre 2016/ Hora: 14.00/ Lugar: Parque Metropolitano

| Código | Entrevista | Categorías |
|--------|---|--------------------------|
| EDT2.1 | ¿Qué significa para ti la interpretación en la danza? | |
| EDT2.2 | Traducción de ideas, pensamientos, sensaciones, traducción, traducción de una cosa a otra cosa, reformulación... también, en cuanto a la danza po como que uno tiene que tener súper... lenguaje o capacidad de transformar pa' que alguna idea de algún coreógrafo, incluso de uno mismo, una idea de uno mismo se pueda traducir en movimiento y en movimiento escénico en caso de la danza escénica po que es la que estudiamos. | Transformar a movimiento |

| | | |
|--------|--|--|
| EDT2.3 | ¿Qué rol crees que juega la comunicación en el intérprete bailarín? | |
| EDT2.4 | Fundamental , fundamental, sin comunicación empieza a ser como las obras herméticas que nadie quiere ver y que todos reclaman de que la danza es no sé qué, solamente porque no hay comunicación directa | |

| | | |
|--|--|--|
| | <p>con el espectador y también es súper esencial desarrollar la comunicación cuando uno no entiende una idea hacia el coreógrafo o como las comunicaciones de lo que me parece o lo que no me parece yo creo que como coreógrafo también es súper importante cómo se comunican las ideas, porque ese cómo se transmite al espectador es en ese como que...que se crea el arte y se carga la escena, el cómo digo que esto me parece así, ese cómo es el... es el arte po', yo creo que el pintor ese cómo es la pintura, cómo hace el trazo cómo hace el manchon y en el caso del intérprete ¿cómo comunico?, es súper vital porque hacemos cosas pa' otras personas, si lo hacemos pa' nosotros...la raja po me comunico conmigo mismo y queda ahí po se herme... cerra'o pa' mí, pero, encuentro que una de las...y de hecho una de las cosas que más he trabajado y he hecho énfasis en los intérpretes de 4to que... e la...el mirar, el comunicarse a sí mismo el poder expresar una idea y que el otro, el poder, el querer que el otro entienda una idea como que desde esa disposición de querer que el otro entienda es súper necesario para que se cree audiencia, para que se forme público pa que se..., pa que el</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|---|
| | <p>público siga yendo, igual la gente siempre quiere entender algo aunque sea sensorial, generalmente las obras de danza son súper sensoriales, generalmente, no hay ideas o historias a contar hay obras que sí, pero aunque sea de sensaciones, la sensación que estoy poniendo como esa decisión de que estoy haciendo esto, la claridad que tengo en ponerlo en escena es una comunicación también, es algo que hay que mega desarrollarlo, quizás por eso yo siempre trabajo con actores, me renuevan la idea de que...de que la comunicación se puede hacer así de clara, como que se mueven sin miedo a mirar, sin miedo a hablar, sin miedo a enojarse a llorar, a lo que sea, y... en general hay una deformación de formación en danza que... rigidiza el rostro, es como un miedo a llorar mirando pa delante, en general, estoy generalizando no más porque siempre hay excepciones y son sorprendente y geniales y por lo menos pa mí es como de esas excepciones son las que lo hacen que lo vaya a ver y me den confianza porque sé que algo están haciendo y que sé que cuando vaya a verlo me van a presentar algo a mí también, como que son generosos en ese sentido, de compartir lo que está pasando.... Así de</p> | <p>Reflexión en torno al oficio</p> |
|--|--|---|

| | | |
|--|---------------------------------------|--|
| | amplia y necesaria es la comunicación | |
|--|---------------------------------------|--|

| | | |
|--------|--|------------------------------------|
| EDT2.5 | Según tu experiencia, ¿cuál es el trabajo de percepción que se hace en la interpretación? | |
| EDT2.6 | <p>Como de silenciar primero, silenciar todos los tics, silenciar lo que viene de afuera, silenciar la cabeza, bajar, bajar, bajar, bajar, por lo menos en lo que yo hago como coreógrafo y como intérprete para poder entrar en una percepción más extra cotidiana, es eso primero sacar todo lo de afuera bajar, bajar, bajar, bajar el tono, tirarse al piso, relajar todo lo que se pueda y desde ahí empezar como a percibir el peso, el aire, la temperatura, lo que escucho, lo que veo, la luz que está entrando, cómo está entrando, en qué dirección, qué parte me duele, cómo estoy apoyando, como tanto la propiocepción, como percepción también del espacio, del ánimo... yo no hablo mucho de alma, pero la otra vez estuve hablando con un actor...un viejo...Fernando Gonzáles y hablaba caleta del alma, de poner el alma en escena y que son cosas que le encuentro mucho sentido y que las siento y que las interpreto también de esa forma, sólo que me da cosa no más porque no tengo tanto conocimiento del</p> | Trabajo corporal interno y externo |

| | | |
|--|--|--|
| | <p>alma como de.. ¿¡qué chucha es el alma!?! Pero también como uno está percibiéndose y que es lo que quiere poner...es parte de la percepción cuál es el espíritu que está teniendo esta danza, cuál es el espíritu que está teniendo el público, también siempre esas percepciones son intranquilidad, me he dado cuenta como por ejemplo con el público, que hay veces que el intérprete de arriba dice – oye el público la está pasando mal- no sé po puros nerviosismos y te day cuenta que la gente es distinta no más po y salen igual de impactados que... otras y na po, como estar ahí mega tranquilo pa poder solucionar lo que sea tanto como problemas mentales como ese, o como problemas técnicos, creo que el trabajo de percepción va de ahí y personalmente parto desde ahí, desde bajo y voy subiendo paulatinamente pa dejar todo el cuerpo listo pa despegarse del piso, pero muy de a poquito poniéndome en todos los casos, que no sé po te vayai a torcer un pie o te vayai a caer de rodillas o... preparar todo.</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--------|---|--|
| EDT2.7 | ¿Qué rol crees que juega la improvisación en la interpretación? | |
|--------|---|--|

| | | |
|--------|---|-------------|
| EDT2.8 | <p>Depende del coreógrafo... (pausa) ...va mira lo que yo pienso, lo que pienso es que la improvisación es esencial, súper esencial, súper esencial pa' poder hacer danza, pa' poder salir de una estructura pa' poder salir de... de una estructura me refiero como a estructura de pasos, estructura de coreografía, como cualquier estructura y entrar en la danza misma que no tiene que ver con la estructura, necesariamente, la improvisación te da esa libertad de bailar, bailar lo que a uno se le ocurra, bailar lo que uno sienta, bailar lo que uno piensa eee...y es en esa práctica de la improvisación es donde se ponen a prueba los conocimientos y las herramientas que uno trabaja, que uno entrena, creo que son en esas improvisación donde uno se da cuenta también de cosas que van mucho más también del allá, de los entrenamientos, cosas que tiene que ver con la gente, con el público, bailé dos años en la calle y es un espacio muy gratificante que...estoy inventando cosas pa poder volver a bailar ahí, porque es súper evidente cuando la danza funciona, cuando no funciona, cuando necesito calentar más, cuando necesito más comunicación con el otro, cuando tengo que calentar los tobillos, porque es súper emmm...heterogéneo</p> | Exploración |
|--------|---|-------------|

| | | |
|--|--|---------------|
| | <p>tanto en el piso como en las personas, y que pasa el perro, y que pasa el viejo que no quiere ver y que pasa el que se emociona mucho, como que tení' tanto estímulo que así uno tenga que resolverlo más... zen y ese zen también es como subirse a la micro y pasarlo la raja, pero como tomar la decisión de ir en un riesgo tranquilo.... Na po eso es respecto a la improvisación que y de hecho harto hago cuando hago montaje es improvisar, pesco una idea pesco una música y ya si tengo que hacer una cosa de tres minutos, pongo una canción de una hora y de la canción de una hora seguro que a los 45 minutos encontré algo bacan que me servía y ahí veo como la fórmula de poder sintetizarlo y dejar eso pa una parte esos tres minutos, pero es súper vital, improvisar estar ahí bailando.</p> | <p>Riesgo</p> |
|--|--|---------------|

| | | |
|---------|--|--|
| EDT2.9 | <p>¿Cómo crees que se podría desarrollar más el lenguaje corporal en la escuela de danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano?</p> | |
| EDT2.10 | <p>Improvisando mucho más, pondría desde primero un ramo de improvisación que dure por lo menos dos años, por lo menos, que improvisen, improvisen, improvisen, improvisen... creo que es lo único, como</p> | |

| | | |
|--|---|--------------------|
| | <p>lo...estar ahí bailando es lo que más te va a dar riqueza, sobre todo el lenguaje con buenos profes con buenos guías de improvisación, que cachen, yo tuve la suerte de...después de que estuve en primero del espiral, congelé y me fui a tomar clases al municipal y al ARCIS y en el ARCIS estuve un año con la Nury Gutiérrez, y de verdad que fue como... muy decididor, que es lo que realmente quería hacer, cómo lo quería hacer , a qué me quería dedicar, después de tomar esas clases que eran impactantes, yo recuerdo la sensación de estar así en orgasmo de placer, en orgasmo, así ya no se puede más bailar, genial, sublime, increíble y eso mismo ahí saqué todas estas conclusiones, que es súper esencial poner en práctica la danza moderna, pa' poder poner en práctica el ballet... todo sobre todo cuando uno está en la universidad que es tanta información que va llegando y necesitai' puro decantarla, es ese espacio de estar muchas personas en la misma te potencia, en cualquier idea, ejercitar el psoas, cualquier tontera, o ideas personales crearse espacios y para poder abordar la creación, creo que pa' eso es súper mega esencial la improvisación, pa' formar mentes creativas pa' poder seguir potenciando</p> | <p>Exploración</p> |
|--|---|--------------------|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>la creación po, porque hay pocos coreógrafos actualmente en este medio, encuentro que siempre faltan cabezas o están todavía muy under y todavía no las he visto, pero pa desarrollar el lenguaje es súper esencial estar ahí improvisando, buscándole la quinta pata, al tandu, ¿cómo hago el tandu?, de cabeza, pa atrás, pa delante, bajo el agua, a un ritmo afro, a un ritmo... y eso es puro dejar que la cabeza juegue, espacio pal juego, y además cuando un intérprete tiene buen lenguaje, puede hacer lo que quiera po', el coreógrafo te dice ya, intérpreteme la flor, ¡la raja!</p> <p>Alguna vez improvisaste con el color de la flor, otra vez improvisaste con el aire, otra vez improvisaste con la forma, empezai' a adquirir herramientas pa' poder interpretar una flor como te plazca, y te creó como un vocabulario, o un lenguaje po', así de claro, de esta forma me gusta hablar o este es mi método pa' hablar y puedo hablar en otro idioma, en el caso que tengai' que hacer una cosa en otro idioma po', algo que no conozcai' mucho...</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|---------|---|--|
| EDT2.11 | Desde lo experiencial y la academia ¿Cuál es tu formación como artista? | |
|---------|---|--|

| | | |
|---------|--|--------------|
| EDT2.12 | <p>Desde lo experiencial y desde la academia, ya ese año que hice primero, cuando terminé primero yo esperaba muchísimo más y terminé chato y dije- ¡no! Esta escuela es mala!, ¡me voy!- y me fui, ya el municipal era terrible exigente, era la raja, muy bacan, todo lo contrario, perfecto pa' mi por lo menos pa' lo que yo buscaba, quería que me sacaran la mierda que fuese algo exigente que estuviese estresa'o todo el día bailando y era perfecto, estaba desde la ocho de la mañana hasta las diez de la noche entrenando full, pero era pa' bailarines clásicos y cada vez me exigían más tiempo y cosas que no me interesaban y paralelo fui a esta cosa del ARCIS y paralelo a eso, con unos amigos...mi hermano también estudiaba en el ARCIS, danza, y con sus compañeros de curso y otros amigos actores arrendamos una casa en el Barrio Yungay y dijimos hagamos un centro cultural y encuentro que esa fue la mejor escuela de todas, cuando nos pusimos en la realidad po' en que pa' poder pagar el arriendo necesitábamos hacer clases o por lo menos eso nos planteamos, trabajemos en lo que hacemos, enseñemos lo que sabemos y paguemos este lugar y fue increíble, increíble, súper semillero, creativo, porque hacíamos</p> | Experiencias |
|---------|--|--------------|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>nuestras clases y tomábamos mucha clase y habían hartos que estudiaban pedagogía, entonces de inmediato nos poníamos en la vara de que queríamos hacer la mejor clases que pudiésemos inventar y eran las mejores, de verdad que eran las mejores, yo creo que las mejores clases que he dado fueron en ese momento, eran las mejores, demasiado bacan, yo era encargado de la clase de tango y le poníamos bola disco, partíamos así los calentamientos con lo que se nos ocurriera, con músico de repente llegábamos todos vendados vamos a la calle y la clase hoy se hace afuera con una orquesta que traíamos, eran las mejores, y también hacíamos fiesta pa' recaudar fondos y en esa fiestas poníamos lo que estábamos creando, hacíamos diferente formato, no sé po' el grupo de teatro eran los anfitriones y todos disfrazados hacían que la gente hiciera ciertas acciones, súper divertido y los que hacían música se ponían en la cocina de repente a tocar con las ollas y uno se podía meter a puro explorar y mostrarlo de verdad po', con toda esa convicción y teníamos además una vez a la semana una reunión de todos, todos los que integrábamos el centro cultural y se conversaba ya desde tenemos que lavar la loza hasta</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|--|---|-------------|
| | <p>que vamos a hacer políticamente con el arte en Chile, así, cambiar el mundo y abrocharse los zapatos, así de amplio era el tema y eso pa' mi fue la mejor formación, súper real, súper propia, el centro cultural era mío... también, como que tenía esa propiedad, la gente iba a mi casa, mi país, mi barrio, hacíamos cosas muy propias, entonces como que ese sentido de propiedad hace que uno quiera lo que hace y hace lo que quiera, por lo mismo teníamos esa libertad de hacer realmente lo que quisiéramos y teníamos también todas estas otras herramientas alrededor po' del Espiral, del Municipal, del ARCIS que aparecían implícitas, pero que no lo eran todo, yo daba la vida en el otro lado, vivía ahí además, y de hecho me tuve que ir porque era demasiada información, porque después volví al espiral, estuve un año ahí, volví al espiral y ya no podía hacer las dos cosas, o me metía con el mismo entusiasmo a hacer segundo, tercero o hacía esto... y na' po' después ese centro cultural se transformó en Azul Violeta, que se llama ahora Azul Violeta y el director Nelson, llevaba en ese entonces como veinte años gestionando centros culturales, en la Legua, en no sé dónde, entonces tenía como todo un rollo político</p> | Exploración |
|--|---|-------------|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>porque partió en el 73, o en ese periodo partió haciendo centros culturales, era la raja hacíamos jornada de ver películas, y todos viendo una película teníamos ya todo un tema, y no era cualquier película, veíamos documentales, veíamos cine arte o no sé po hacíamos una fiesta que era de España, entonces investigábamos pintores españoles, poetas españoles, el que hacía flamenco bailaba flamenco, la comida que se vendía era comida flamenca, la bebida que se vendía era bebida española, entonces yo creo que todas esas cosas me for...man todavía, las tengo como de referencia, al investigar una cosa, poner una creación, busco mucho más de lo que creo que pueda ser y es mucho más nutritivo al final, no sé po en esta última obra que hice: “Perversión”, tenía un artista visual, unos audiovisual, actores también, bailarines, unos cabros que conocí que hacía hip-hop, o sea que hacían como dance hall, muy nutritivo y todos con puras ganas de hacer cosas, entonces lo único que hacían era alimentar, tirar pa arriba, tirar pa arriba...eso, como que todas esas cosas forman a uno en el quehacer... ingeniero ambiental... yo ahora vivo en un pedazo de tierra cerca del cerro también, y yo creo que sólo</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>porque hice una obra que se llamaba “Reserva” que tomaba la crisis ambiental y llamamos a un ingeniero ambiental a trabajar con nosotros nos hicimos mega amigos, después nos fuimos a vivir con ellos entonces como que en el hacer ya adquirimos otras cosas, no sé po’ no ocupamos plástico pa’ trasladar los equipos, así de cotidiano y quizás cuantas cosas que hago que no me doy cuenta que vienen de otros lados...</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|---------|---|-------------------------|
| EDT2.13 | <p>¿Qué elementos consideras al momento de preparar a los intérpretes para bailar una coreografía?</p> | |
| EDT2.14 | <p>Que entiendan la idea, que estén entrenados o que entrenen cierta cosa que se vaya a trabajar o que se vaya a poner en escena, considero como están, que les gusta, que los mueve que los apasiona, que es lo que realmente quieren hacer y de ahí lo voy amoldando un poco a lo que yo quiero, considero sus tiempos sus necesidades, les doy espacio pa que hagan como quieren, porque a veces es sorprendente, a veces he sentido ya si le pongo tanto ensayo puede que este mal o se aburren, pongo menos ensayo y me dicen –sabi’ que hagamos cinco ensayos a la semana- ¡la raja! Y veo que es lo que va pasando, es hartito de percibir sus</p> | Indicadores observables |

| | | |
|--|---|--|
| | <p>tiempos, sus procesos de aprendizaje, con los actores es súper difícil, o es más lento incorporar cosas detallistas técnicas rítmicas o de destreza física, pero no por eso no lo hacen sino que necesitan otro tiempo, necesitan otro entendimiento, pa' que se puedan parar de manos necesitan entender una cosa que uno ya la incorpora, pero un tiempo pa' poder entenderlo y después se transforma todo en placer y así pasa con los intérpretes en danza, generalmente lo que les pido en danza es no bailar, entre comillas, les pido que se trata de que se miren, que se muerdan, se eroticen, por lo menos en la última obra que tiene ese sentido y desde ahí que se ponga toda la otra challa, y desde ahí solamente regular, armar un poco las intenciones y cuando se van en otras cosas considero también el guiar más drásticamente po', decir no esto se va pa' otra obra, esto se va a tratar de esto hay que entender y hay que escarbar en este sentido, bacán, como que también se transforma en un desafío de exigencia, que también me he dado cuenta que la exigencia es súper gustosa de gente que le guste bailar, que les guste ser exigidos, que digan no, no, no hasta que aparezca, como que ahí se pasa a un aprendizaje.</p> | <p>Guía de proceso</p> <p>Auto exigencia</p> |
|--|---|--|

| | | |
|---------|---|-------------------------|
| EDT2.15 | Tú como profesor, ¿Cómo aportas a los y las estudiantes al momento de mirarlos como intérpretes para que desarrollen y mejoren su interpretación? | |
| EDT2.16 | Ampliando las posibilidades de entendimiento de las obras, sabiendo que hay obras que tienen un lenguaje abstracto o más teatral, haciéndolos entender que existen,... hay muchas posibilidades de interpretar y hacerlos ver qué es lo que están haciendo, cómo se están parando en escena, qué es lo que están traspasando, hablamos esto de la metalingüística, la función de ver el lenguaje mismo, me pasaba con un alumno que interpretaba algo vacío, pero ese vacío no era del lenguaje sino que tratábamos de ampliar todas la posibilidades que podían ser... | Vivencia del movimiento |

| | | |
|---------|--|--|
| EDT2.17 | En una de las clases de Interpretación de 4to año que presencié y que tú estabas guiando ensayaron “Desprender” una coreografía tuya, ¿Cuál es la esencia o la premisa de esa coreografía? | |
| EDT2.18 | La esencia es el amor, traspasar el amor, el primer juego amoroso, el coqueteo, las miradas seductoras el | |

| | | |
|--|---|--------------------------|
| | enamoramamiento como la adolescencia del amor, el padecimiento del amor, eso traspasado al movimiento, en movimiento danzado. | Transformar a movimiento |
|--|---|--------------------------|

| | | |
|---------|---|----------------|
| EDT2.19 | ¿Crees que los y las estudiantes de 4to año han logrado o lograron desarrollar en su totalidad la interpretación de esa coreografía? ¿Por qué? | |
| EDT2.20 | Sí, como unos cuatro yo creo que lo han logrado porque se ve la profundidad del entendimiento de la coreografía expuesta y lo daban todo, se veían intérpretes mucho más maduros abordando este desafío interpretativo que es súper personal si esa es una coreografía que había inventado yo, que bailaba solo, de experiencias propias, y hicieron una traducción súper buena, y versus otros que se notan más livianos, más volátiles, que van menos a clases y se ve también eso más volátil que se pierden las ideas, no saben hilar todo, uno que va a todas las clases que entiende mucho más puntos de vista que hace tareas se ve también... se ve más pesado como más lleno el trabajo. | Auto exigencia |

| | | |
|---------|--|----------|
| EDT2.21 | Tú como artista ¿Qué elementos de la música, el teatro y el circo relacionas o tomas en cuenta para con la danza al momento de crear? | |
| EDT2.22 | <p>Lo veo más bien como creador, tengo reparos con el artista... del circo el elemento del riesgo, igual a veces trabajo con elementos también, no sé po trabajé con un andamio, con un trapecio y ahora también era como mano a mano la última obra, sí me gusta, la potencia, el desarrollo, lo increíble que se vuelve el circo... en la música siempre la considero como uno de los más grandes precursores de emoción , la música es demasiado potente, transforma al tiro, entonces creamos ambientes sonoros ya sea narrando la obra o la ocupo pa' poder quebrar ambientes, pa poder formar ambientes también...y el teatro siempre, la conformación de escenas, en la idea de estar presente, de comunicar, de dialogar, vemos películas, ...y desde el audiovisual también hice una escena de una obra y artes visuales también... todos tienen un punto de vista muy particular, sobre el sonido, la conversaciones que tenía con este último músico era súper buena, a él le gustaba como que el sonido se moviera, entonces pusimos sonido en cada intérprete, tenían como un</p> | Recursos |

| | | |
|--|---------------|--|
| | parlantito... | |
|--|---------------|--|

| | | |
|---------|--|--|
| EDT2.23 | ¿Qué consejo les darías a los bailarines y bailarinas para que desarrollen lo mejor posible su interpretación en la danza? | |
| EDT2.24 | <p>Que lo arrojen todo en la vida que se arriesguen, que se vayan a tumbostú, que se metan al mar, que vuelen en paracaídas, que le pregunten a la presidenta algo, que hagan todo lo que quieren, pero que lo hagan, dar el primer paso siempre es difícil porque están todos los miedos, pero que lo hagan si dieron el primer paso bacan, si les cuesta que lo hagan con alguien, pero que tomen las decisiones, que se vayan de la casa... me acordé al tiro del Pablo Tapia, otro bailarín que siempre que lo veo en escena y ¡guau! Que genial que es, ¡tiene un riesgo! Y ahora anda en Italia así toma sus cosas y se va, estaba una vez viéndolo en una intervención, entonces empieza a correr directo hacia donde estábamos todos y no dudó nunca, nunca, nunca y pasó pero ¡rajao! y todo el mundo se tuvo que abrir no más, ¡la raja! Como experiencia de vida un loco que me quería atropellar y lo logró... eso, que lean, para que el lenguaje siempre esté vivo, esté fresco que tengan</p> | <p>Riesgo</p> <p>Reflexión en torno al</p> |

| | | |
|--|--|-----------------------------|
| | referencias de cómo explicar lo que están haciendo para que no se vuelva el cuerpo vacío y que se entrenen en lo que quieran, lo que sea, pero siempre ahí buscando qué los mantiene en juego qué los mantiene en movimiento, si es tai chi, si es un súper entrenamiento de acrobacia de piso, pero que entrenen. | oficio Entrenamiento |
|--|--|-----------------------------|

CE1: Cuestionario Estudiante 4to año

Estudiante Colaborador: Rodrigo Sepúlveda

| Código | Cuestionario | Categoría |
|--------|--|-------------|
| CE1.1 | ¿Crees que pudiste desarrollar la exploración de tu propio lenguaje en el trabajo del primer semestre de la Tutoría de Interpretación? | |
| CE1.2 | Creo que sí, desarrollé una exploración en mi propio lenguaje. Sin embargo creo que en primero y en segundo fue donde tuve una mayor exploración, por ejemplo en eukinética nos hacían explorar mucho en el cuerpo, no en una forma sino que en la exploración propia, en segundo pasó lo mismo con composición, entonces cuando llegó el ramo de tutoría de interpretación fue más aplicar y seguir desarrollando lenguaje o lo que se especificara. También creo que | Exploración |

| | | |
|-------|--|------------------------------------|
| | <p>tiene que ver con la entrega de cada uno en la propia exploración porque es hasta donde uno mismo se permite explorar, a veces nos quedamos en lo cómodo pensando que exploramos, pero en verdad lo que pasa es sólo quedarse en un estado de confort. Creo que la exploración tiene que ver con desafiarse, con ir donde uno no conoce, porque es ahí donde resulta una buena experimentación y donde se pueden rescatar cosas de eso.</p> | Auto exigencia |
| CE1.3 | <p>¿Crees que el profesor guía de la Tutoría de Interpretación te ha ayudado a ampliar el entendimiento de las piezas de danza que has bailado en la mención? ¿Por qué?</p> | |
| CE1.4 | <p>Sí, creo que sí, en la tutoría tuvimos que bailar Desprender y más que entender la forma entendí en lo que se estaba situando la obra o la pieza que se nos estaba enseñando. Siento que aclarar ese tipo de cosas ayuda un montón a la interpretación porque se llena el movimiento con lo que se está queriendo decir y hacer con el cuerpo. Siento que las herramientas que nos entregó Gonzalo Beltrán si bien fueron variadas ayudaron a la exploración de uno mismo, porque nos hacía investigar en la rabia, en la pena, en el miedo, en</p> | Trabajo corporal interno y externo |

| | | |
|-------|--|------------------------------|
| | <p>lo absurdo, en lo energético, en lo feliz, y así se van logrando una gama de posibilidades a las que se puede recurrir cuando se presente la instancia. En Desprender era algo como un sueño, como más onírico que tenía una interpretación más inocente, entonces todas las herramientas que nos enseñó antes nos ayudaron al proceso que tuvimos.</p> | Recursos |
| CE1.5 | <p>A propósito del trabajo que hicieron con la obra “Desprender” ¿Crees que en general el grupo curso entendió la esencia de la danza y logró desarrollar su interpretación?</p> | |
| CE1.6 | <p>Pienso que sí se logró entender la esencia de la danza, pero no sé si se logró desarrollar su interpretación.</p> <p>Creo que faltó profundización de parte de todos, quizás mayor revisión y detalle, cuando se trata de movimiento e interpretación ambos van ligados entonces hay un análisis que se debe realizar, porque el coreógrafo sabe lo que dice cada cosa, es contar una historia detallada. También pienso que tiene que ver con la entrega de cada bailarín, de cada persona, con su nivel de compromiso, depende de que tanto abre el cuerpo o no, eso también influye en el desarrollo de una pieza coreográfica. Bueno ocurrieron un par de</p> | Reflexión en torno al oficio |

| | | |
|-------|--|-------------------------------------|
| | <p>problemas con respeto a la tutoría y creo que de cierta forma algunas personas del curso no estaban tan cómodas realizando las clases entonces algunas personas lograron profundizar y otras personas no porque simplemente no querían.</p> | |
| CE1.7 | <p>¿Cuáles son los aportes que tú como estudiante de interpretación crees que se entregaron en el trabajo de la Mención de Interpretación del segundo semestre?</p> | |
| CE1.8 | <p>Creo que el aporte que yo rescato es el análisis que puedo hacerle a una pieza coreográfica y saber de qué está hablando, para poder transmitirlo de esa forma de la que se me entregó el material, tomarlo y tratar de plasmarlo fidedignamente hacia un otro. También otro aporte es entregarse a lo que venga, con Pablo Zamorano tuvimos un resto del segundo semestre y también es entregarse y abrir el cuerpo a lo que sea, a lo que se te pida y poder resolver o entregar el material. Él nos hacía explorar en la voz, y cómo la voz al emitir ese sonido repercutía en el cuerpo para de</p> | <p>Reflexión en torno al oficio</p> |

| | | |
|--------|--|--------------|
| | <p>esa forma abrir una nueva posibilidad de recurso, de crear algo, una propuesta, estuvo bien interesante, bueno no participé de ese proceso final, porque tuve que participar en otra cosa, entonces no vi cual fue el resultado final, pero el momento de la exploración y el armado creo que fue bueno, se aprovechó, por lo menos yo lo aproveché.</p> | Recursos |
| CE1.9 | <p>¿Crees que el sistema de exámenes grupal, individual y función que se llevan a cabo en la mención de Interpretación logran nutrir de experiencia a los intérpretes para sus procesos? Desarrolla</p> | |
| CE1.10 | <p>De todas maneras. Siento que cualquier tipo de instancia en la que uno se muestre o muestre lo que está preparando o lo está ensayando constantemente es una instancia muy buena para ponerse a prueba, para sacar miedos o quizás trancas que no dejan avanzar, pienso que mostrar lo que sea que uno tenga es bueno, es mejor que no mostrar. Las funciones también porque es donde se desempeña el bailarín, pienso que mientras más se baile mucho mejor porque se “carretea el cuerpo” y así se va logrando el oficio.</p> | Experiencias |
| CE1.11 | <p>¿Cómo evaluarías las herramientas que se dan en la escuela de danza de la Universidad Academia de</p> | |

| | | |
|--------|--|-------------|
| | Humanismo Cristiano para desarrollar el lenguaje corporal? Desarrolla | |
| CE1.12 | Las herramientas que entrega la universidad las encuentro muy buenas porque te ayudan a indagar en un lenguaje personal, te abren posibilidades de poder expresarte de forma libre como tú quieras, entonces siento que todo aporta a tu propia danza, ramos como eukinética, coréutica, composición, tutoría, las clases técnicas, todo potencia a la propia danza y si se logran desempeñar, todo suma y nada resta. | Exploración |
| CE1.13 | ¿Qué elementos de las disciplinas del circo, el teatro y la música tú crees que se podrían incluir en la escuela y que ayudarían al desarrollo de la interpretación en la danza? | |
| CE1.14 | Creo que de las tres, el teatro ayudaría a desarrollar mejor una interpretación en la danza. Creo que el teatro tiene mucha historia, y mucho estudio, está la voz y hay trabajos corporales que guardan mucha relación con la danza. Sin embargo pienso que cualquiera de las tres le haría un aporte a la interpretación en la danza. | Recursos |

Estudiante Colaboradora: Isabel Ojeda

| Código | Cuestionario | Categorías |
|--------|---|------------------|
| CE2.1 | <p>¿Crees que pudiste desarrollar tus propias motivaciones y plasmar tu identidad en tu proceso como intérprete? Desarrolla</p> | |
| CE2.2 | <p>Para mí el proceso como intérprete nació desde primer año y siento que mi identidad como bailarina está en búsqueda aún, algo que comprendí durante este tiempo es que siempre vamos transformándonos y adaptándonos a todo. Ahora en el contexto del examen individual, el tiempo se hace poco, necesitas la cooperación de otros intérpretes aparte de la aprobación de tu tutor. Y en esa aprobación también fui cediendo cosas, como por ejemplo, coreografías que me habría encantado bailar, pero que por diversas razones no pude concretar. Sin embargo, tuve la instancia de trabajar con coreógrafos, y que realizaran un proceso coreográfico para mi examen, lo que me ayudó a crecer y conocer otro tipo de lenguaje, hasta modos diferentes de tratar con los intérpretes, lo que implica que las motivaciones también vayan cambiando. Finalmente sólo quise poder hacer el mejor examen que yo pudiese dar, sin comparaciones,</p> | Autoconocimiento |

| | | |
|-------|--|--------------|
| | <p>simplemente explotar mis capacidades y por supuesto plantearme desafíos que de alguna forma tenía que resolver.</p> | Experiencias |
| CE2.3 | <p>Con respecto a tu relación con la tutoría de interpretación y sus profesores y profesoras, ¿te sentiste acompañada en tu proceso como estudiante de la mención de interpretación? Desarrolla</p> | |
| CE2.4 | <p>Si, bastante de hecho. Creo que eso tiene relación a que nunca he sido de las personas a las que hay que decirle lo que tienen que hacer. Tomé este proceso de manera madura y entendiendo que sólo dependía de mí, por lo tanto, la relación con mi tutora fue bastante buena, me aconsejó, me planteó desafíos, se preocupaba de mis procesos y a veces sólo me escuchaba. Siento que la relación con tu tutor es muy importante, es tu guía y es alguien que sabe mucho más que tú, por eso es que siempre acaté sus decisiones, y cuando no estuve de acuerdo, expuse fundamentos y nunca se me cerró la puerta. En cuanto a mis profesores, creo que con todos manejé una buena relación, porque también me esforcé mucho, ahora claramente hay más feeling con algunos más que con otros. Aprendí de cada uno de ellos, y me siento muy</p> | Señalización |

| | | |
|-------|---|---------------------|
| | afortunada de haber tenido los profesores que tuve. | |
| CE2.5 | ¿Crees que los tutores y las tutoras que trabajaron en la mención de interpretación les dieron herramientas al grupo curso para trabajar y desarrollar la danza colectiva? ¿Por qué? | |
| CE2.6 | <p>Creo que tendría que separar los procesos de repertorio grupal, y los que cada uno tuvo con sus respectivos intérpretes. En el caso de repertorio, el proceso de remontar Aurora fue guiado por profesores que bailaron esta coreografía, y los papeles fueron seleccionados previamente por ellos, el trabajo de la danza colectiva en sí, no se logró profundizar por un tema de tiempo, y al ser una obra muy difícil en la que las cuentas musicales tenían que ser perfectas, básicamente cada uno estuvo trabajando en lo suyo, y no hubo un viaje por decirlo de alguna manera para entrar en lo que representaba Aurora. Desde los tutores la intervención no fue mucha, claramente sabían si asistíamos a los ensayos y cómo nos íbamos desarrollando dentro del trabajo. Sin embargo, con la obra Matadero Alma de la Compañía de danza En Cruz, el proceso de remonte fue diametralmente distinto y el trabajo colectivo era fundamental para</p> | Necesidad de tiempo |

| | | |
|-------|---|-------------------------|
| | <p>poder lograr llevar a cabo la obra. Creo que la decisión de colocar esa obra en repertorio fue algo muy importante para todos nosotros, comprendimos la necesidad que tenía el otro de sentirte presente en los ensayos en cuerpo y alma, si alguien flaqueaba, todos estábamos ayudando a contener. Fue un proceso muy hermoso, difícil, pero que nos unió en muchos sentidos al grupo de intérpretes.</p> | Experiencias |
| CE2.7 | <p>¿Crees que en general en la Mención de Interpretación los y las estudiantes de 5to año dan a entender en sus procesos finales el desarrollo de su versatilidad con respecto a los procesos y las metodologías de interpretación?</p> | |
| CE2.8 | <p>Para mí la versatilidad tiene que ver con cómo mi cuerpo logra transformarse quizás dentro de un mismo lenguaje, más que presentar un montón de estilos diferentes. Ahora también la versatilidad que tú puedas mostrar está sujeta a cuánto has trabajado, creo que las expectativas que uno tiene de lo que se pretende mostrar en el examen se vuelve insustancial. Y por otro lado, realmente la mención de interpretación no entrega demasiadas herramientas en cuanto a estilos diferentes, sigo manteniendo que la mención podría</p> | Vivencia del movimiento |

| | | |
|--------|---|-------------|
| | <p>trabajarse de otra manera, en pos de explotar todo el potencial que puedan tener los intérpretes. Sí creo que de a poco se han ido realizando cambios que han permitido poder tener otras instancias de trabajo con coreógrafos de afuera, o con bailarines con más experiencia, pero algunos compañeros sólo bailan en las funciones de la universidad y están tomando la mención, por lo tanto, creo que la experiencia escénica es tan importante como el trabajo en clase, y esa experiencia también ayuda a desarrollar versatilidad.</p> | Metodología |
| CE2.9 | <p>¿Crees que el sistema de exámenes grupal, individual y función que se llevan a cabo en la mención de Interpretación logran nutrir de experiencia a los intérpretes para sus procesos? Desarrolla</p> | |
| CE2.10 | <p>Creo que sí, entendiendo que hay personas que sólo bailan en funciones de la universidad, es una buena instancia para adquirir experiencia escénica, ahora creo que durante cuarto año se podría aumentar significativamente esta experiencia, para que durante el último año, los procesos sean abordados desde otro lugar, quizás más técnico, claramente el examen individual al ser tan largo te coloca a prueba, pero en la medida que ya tengas carrete escénico, va a ser más</p> | Metodología |

| | | |
|--------|---|--|
| | sencillo vivir esa presión. | |
| CE2.11 | ¿Cómo evaluarías las herramientas que se dan en la escuela de danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para desarrollar el lenguaje corporal? Desarrolla | |
| CE2.12 | Siento que eso es el punto de conflicto eterno dentro de la carrera. ¿Es suficiente?, desde mi perspectiva creo que se podría mejorar bastante. En lo que respecta a la técnica moderna al ser la línea de la escuela, claramente se profundiza de una manera súper fuerte, pero creo que en lo que se refiere a otro tipo de técnicas como contemporáneo, contact, improvisación, más que nada fueron pinceladas. El problema de todo esto es que si en el examen de interpretación se exige tener versatilidad, tal vez se podría abordar las otras técnicas como un verdadero complemento, y trabajarlas con la seriedad e importancia que se necesita. En cuanto a la técnica académica el problema que tuvo nuestro curso, es que tuvimos 6 profesores a lo largo de la carrera, cada uno con su propia visión de lo que es la técnica clásica, por lo tanto, en ninguna se logró profundizar. Para mí eso es un error, siendo la técnica clásica la base de todo. | |

| | | |
|--------|--|-------------------------------------|
| | <p>Desde otra perspectiva creo que la escuela podría renovarse, muy personalmente siento que vive en la nostalgia de lo que fue, de lo que ha sido, pero los tiempos cambian, y si lo llevamos al mundo laboral, no puedes decir que sólo sabes técnica moderna. Ahora bien, queda en la conciencia de cada uno poder experimentar y buscar otras cosas para nutrirte como intérprete o lo que quieras ser dentro de la danza.</p> | <p>Perfil escuela</p> |
| CE2.13 | <p>¿Qué elementos de las disciplinas del circo, el teatro y la música tú crees que se podrían incluir en la escuela y que ayudarían al desarrollo de la interpretación en la danza?</p> | |
| CE2.14 | <p>En el caso de teatro creo que la construcción del personaje, el uso del texto, teatro físico, técnica vocal que también se puede abordar desde la música. Lo interesante del teatro es que aporta ese lado concreto que la danza no tiene. En cuanto al circo, el clown me parece muy interesante, acrobacia (que se imparte en danza pero sólo 1 año, lo que creo que es poco), creo que el teatro, música y circo pueden ser un aporte fundamental en el desarrollo de la interpretación, y es algo que se ha planteado varias veces sin tener una respuesta.</p> | <p>Interrelación de disciplinas</p> |

TMI1: Tutoría Mención Interpretación 4to año

Fecha: Lunes 23 de Octubre 2016 / Hora: 18.30 a 20.00

Docente: Gonzalo Beltrán

| Código | Notas de campo | Categorías |
|--------|--|------------|
| TMI1.1 | <p>Comienzan a deslizarse de extremo a extremo, ocupando toda la sala con una serie de ejercicios.</p> <p>1er ejercicio: Deslizamiento por el piso de un extremo a otro. Luego se deslizan en posición de estrellas bien pegados al suelo.</p> <p>El profesor ocupa la palabra “secuencial” y habla de abrir y expandir. Todo se realiza de manera lenta y tranquila.</p> <p>2do ejercicio: Caminar en posición del perro, estirando brazos y espalda, como cuadrúpedos apoyando pies y manos/ El profesor dice una indicación: -que haya siempre peso en las manos y en los pies, abrir la axila-.</p> <p>3er ejercicio: Arrastrarse por el piso deslizando el cuerpo hacia adelante, sólo ocupando manos para avanzar.</p> <p>4to ejercicio: Posición de tabla, bajar y rodar por el</p> | |

| | | |
|--|--|---------------|
| | <p>suelo.</p> <p>5to ejercicio: Invertida/ El profesor dice una indicación: -presiona el piso-.</p> <p>6to ejercicio: Rueda, hacia ambos lados/ El profesor dice una indicación mientras observa: -empujar el piso, avanzar, no estar siempre e le mismo lugar, lejos-.</p> <p>7mo ejercicio: Deslizarse por el suelo con rodillas flectadas, girar apoyando isquiones y luego con una mano hacer makako/ El profesor dice una indicación mientras hace el ejercicio: -que sea progresivo-.</p> <p>8vo ejercicio: Gran plié, torcer el torso y desplazar/ Indicación del guía mientras hace el ejercicio: -ocupa el mismo peso para deslizarte-.</p> <p>9no ejercicio: Lanzar pierna adelante, atrás y de nuevo adelante.</p> <p>10mo ejercicio: Saltar con un pie avanzado y los brazos girando estirados hacia adelante y a mitad de la sala brazos girando hacia atrás.</p> <p>11vo ejercicio: Gran plié y estirar pierna al lado, ambos lados.</p> <p>12vo ejercicio: Salto hacia atrás con un pie y la otra pierna estirada/ Indicación del profesor: -de manos a más-.</p> | Entrenamiento |
|--|--|---------------|

| | | |
|--|--|----------------------|
| | <p>Ahora se distribuyen al centro de la sala, ocupando todo el espacio, cada una/o en su lugar</p> <p>13vo ejercicio: Giro por espalda con piernas arriba/</p> <p>Indicaciones del profesor mientras él y los estudiantes hacen el ejercicio: -tomen espacio, la pierna me da el impulso, ocupa el peso, es como subir a la vela, opongo rodilla mano, al momento que entrego el peso en el piso lo ocupo para poder girar. ¡Ya! Remojo, dejamos en remojo, lo practican. Ahora vamos a lo que tenemos.</p> <p>Ahora comienzan a repasar una frase de movimiento/</p> <p>Indicaciones del profesor mientras hacen la frase: placer, la mano acaricia, hola, alargó, dibujo, tuerzo, destuerzo, tapo, erotismo, placer, cámara lenta, secuencial, opone, empuja, suspendo, siempre tiene que haber impulso musical, siempre tiene que haber placer, placer, placer... hasta que 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.</p> <p>Ahora hacen la frase de movimiento en el centro de la sala/ Indicaciones del profesor: que la estructura se vaya desestructurando, desestructuro por completo... después de ese salto lo da todo, baile como quiera, me da lo mismo como lo haga, pero al cien...</p> <p>Después de que los estudiantes repasan la frase solos y</p> | <p>Palabras guía</p> |
|--|--|----------------------|

| | | |
|--|--|--|
| | luego con el profesor, se separan por dos grupos para realizarla, mientras, el profesor da sugerencias e indicaciones de prestar atención a la música. | |
|--|--|--|

Fecha: Lunes 14 de Noviembre 2016/ Horario: 18.30 a 20:00

Docente: Pablo Zamorano

| Código | Notas de campo | Categorías |
|--------|---|------------------------------|
| TMI1.2 | <p>Todos sentados en un círculo hacen una ronda de presentación y responden a la pregunta ¿por qué bailas?</p> <p>El profesor habla sobre la danza... hace algunos comentarios como -¿qué es lo que me mueve?, para qué muevo lo que muevo... el acto coreográfico que tiene que ver con la interpretación es algo autobiográfico- el comenta que hizo un magister en dirección teatral en la chile enfocado en el discurso autobiográfico y que de esta manera el discurso es significativo a través del lenguaje, que lo dancístico se vuelca a la psicología. El profesor comenta: -el círculo de conversación se dará siempre porque es bueno pensar la danza, en comparación con los artistas del teatro ellos pueden hablar fluidamente de su creación,</p> | Reflexión en torno al oficio |

| | | |
|--|---|---|
| | <p>por lo tanto se hace indispensable para el artista de la danza relacionarse con la palabra-.</p> <p>Ahora se ponen de pie para hacer algunos ejercicios de movimiento...</p> <p>Indicaciones del profesor: -caminando por el espacio, en pareja, uno se detiene y el otro va tocando partes del cuerpo y nombrándolas, el compañero deja de tocar y hablar, quien estaba quieto comienza a movilizar cada parte tocada, luego moviliza lo que no fue tocado, luego todo el cuerpo-.</p> <p>Indicaciones del profesor mientras los estudiantes se mueven y él observa: -piensa no necesariamente en bailar, sino en hacer, en mover. Comienza a movilizar todas esas partes que no dijeron, todo eso que entiendes por cuerpo: sangre, vesícula, conéctate con el peso, con una presencia corporal, física y respira para poder conectar cada parte del cuerpo, y suma pulmón sangre, músculo, sistema nervioso, metatarso, todo esto que es tuyo, dale forma, busca un final y conéctate ahí con la espacialidad, el atrás, arriba, abajo-.</p> <p>Indicaciones del profesor en un cambio de dinámica: abre los ojos, camina por el espacio, cada uno va a</p> | <p>Trabajo corporal interno y externo</p> |
|--|---|---|

| | | |
|--|--|-------------------------|
| | <p>elegir una zona, una parte del cuerpo, voy a hacer el ejercicio de que toda mi corporalidad es una masa, voy a sacar afuera esa parte que seleccionaste, comienza a movilizarla, como si todo tu cuerpo fuera esa zona, como una plasticina. El cuerpo se moviliza hasta el máximo, amórfalo en un ir y volver, ahora me detengo un momento frente a otro, lo observo, mira realmente, mira lo que hace, cómo lo hace, ahora lo hacemos de manera simultánea, mi cuerpo se moviliza con el movimiento del otro ¿cómo puedo hacer entrar mi movimiento al movimiento del otro?</p> <p>Indicaciones del profesor mientras observa: -camino, busco un lugar en la sala y ahí vuelvo a conectar desde el movimiento, cada uno hace su recorrido de ida y de vuelta, lo voy a hacer de nuevo conectando con la sensación que me lleva al movimiento, ahora no te vas a mover, sólo moverás tu sensación, lo cual te conecta con una respiración, ahora pienso el recorrido sin moverse y de manera consciente, ahora conecto movimiento, sensación y pensamiento al hacer mi movimiento. Convenimos que hay distintos planos, cuando llegamos a este último aparecen preguntas como: ¿qué estoy haciendo? o ¿cómo lo estoy</p> | Observación entre pares |
|--|--|-------------------------|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>haciendo?</p> <p>El profesor les dice que guarden el material porque van a trabajar con eso más adelante.</p> | |
|--|--|--|

Fecha: Lunes 28 de Noviembre 2016 / Horario: 18.30 a 20.00

Ayudante/Guía: Pablo Zamorano

| Código | Notas de campo | Categorías |
|--------|---|------------|
| TMI1.3 | <p>Comienza la clase y el profesor da indicaciones: - caminando por el espacio, cada vez que me encuentro con alguien, tomo contacto, es una forma de hacer presente el cuerpo y cerrar los ojos al encontrarse, ahora caminar para atrás, ojos en la espalda, ahora deslizar por el espacio, suelta codos, entra con hombros, yema de los dedos y tomamos una bonita energía en las manos y nos movemos, dale relación, cualidades. Sin dejar de moverte, suéltala y ahora esa bolita de energía entra en tu cuerpo, transfórmala como una plasticina, sin dejar de moverte comienza a fijar una secuencia con este recorrido. Se encuentran con un compañero y se lo muestra, pregunta- respuesta, ahora lo mismo, pero va a contar la historia de su familia con palabras, vamos a hacer el ejercicio de la sínresis, no</p> | |

| | | |
|--|--|------------------------------|
| | <p>es sólo movimiento, es también palabra, observo al otro, lo escucho, gesticula. Ahora cuento una experiencia desagradable o agradable, ahora lo mismo, pero voy a jugar con el orden de las palabras, sonidos, consonantes, palabras sueltas, caminamos solos y vuelvo a decir la misma historia, pero ahora agrégale sonidos.</p> <p>El profesor les explica que lo que acaban de hacer se llama “Insumo 1” que se relaciona con el movimiento puro, y que el “Insumo 2” es al que se le agregan los sonidos y que ahora irán en busca del “Insumo 3”, les dice que expliquen en gestos lo que hacen, el movimiento que realizan y que este sea más manos que hombros ya que es un lenguaje de señas, más gestual.</p> <p>Indicaciones del profesor mientras observa: -me encuentro con el otro y le muestro mis gestos y él o ella a mí, ahora con otro lo hacemos al mismo tiempo, se van a modificar mis gestos de acuerdo al otro, ya reconozco el diálogo, mírense a los ojos, no se cuenten cuentos-.</p> <p>El profesor elige a cuatro parejas para que hagan sus movimientos y los demás observen, luego hacen cambio de rol. Ahora sólo deja a un pareja de pie y los</p> | Interrelación de disciplinas |
|--|--|------------------------------|

| | | |
|--|---------------------------|--|
| | aprenderse el movimiento. | |
|--|---------------------------|--|

Fecha: Lunes 12 de Diciembre 2016 / Horario: 18.30 a 20.00

Ayudante/Guía: Pablo Zamorano

| Código | Notas de campo | Categorías |
|--------|--|------------|
| TMI1.4 | <p>Se reúnen en un círculo, a cada estudiante le pidieron un objeto significativo para sí, cada uno y cada una habló de lo que trajo, de su significado, la importancia de eso en su vida. El profesor nombra y describe tres formas de lectura que se le puede dar al objeto: connotativa referente al símbolo, lo que simboliza, darle un significado profundo; denotativa referente a una primera descripción del objeto; y estructura expresiva referente a una descripción más detallada.</p> <p>El profesor da la indicación de hacer el ejercicio de significar el objeto que cada estudiante tiene y trasladar el concepto al cuerpo de manera clara, dice además que de ese lugar instintivo se vuelva a partir de cero y se empiecen a encontrar patrones.</p> | |

| | | |
|--|---|--|
| | <p>pobreza?, luego el profesor trata de definir el orden de algunas preguntas.</p> <p>Ahora los estudiantes se posicionan al medio de la sala en una especie de cordón de gente, algunas más adelante, otros más atrás y muestran a quienes observan sentados una estructura coreográfica de los Insumos y las preguntas.</p> | |
|--|---|--|

TMI2: Tutoría Mención Interpretación 5to año

Fecha: Lunes 28 de Noviembre 2016 / Horario: 17.00 a 18.30

Docente: Carolina Bravo

| Código | Notas de campo | Categorías |
|--------|--|-------------------|
| TMI2.1 | <p>Es un quinteto, hay cinco mujeres bailando, unas son de 5to año y otras de 4to año, hacen la frase varias veces, la profesora les dice –si se están escuchando es porque están agarrando la musicalidad del movimiento-. Varias veces empiezan la frase y la guía las detiene para darles alguna acotación sobre sus movimientos.</p> <p>Les sugiere cambiarse de puesto para trabajar la sensación y la escucha, se detienen un momento,</p> | Atención corporal |

| | | |
|--|--|---|
| | <p>a una de las niñas le dice –trabaja la tridimensionalidad- y a otra –tú la tienes, tu trabajo es el abandono-, a cada estudiante le dice algo específico de su trabajo con respecto a lo que tiene que desarrollar y le pide que lo trabaje. Siguen haciendo la frase, la profesora las detiene y dice –ahí en ese momento se están perdiendo un brillo-. Hacen de nuevo la frase. Luego hace bailar a una de las estudiantes para que las demás la observen y luego pregunta – ¿eso es?- y entre las mismas estudiantes se hacen acotaciones. La guía habla de la vivencia del movimiento, de pasar completamente con todo el cuerpo cuando un movimiento en específico lo requiere, les pide repetir los momentos para que puedan “vivirlos”, les habla de la respiración para lograr el abandono, les pide hacer partes de la frase, que las repitan y finalmente hacer la coreografía completa.</p> | <p>Observación entre pares</p> <p>Vivencia del movimiento</p> |
|--|--|---|

Fecha: Miércoles 7 de Diciembre 2016 / Horario: 12.00 a 16.00

Docente: Carolina Bravo

Ayudantes: Fabián Leguizamon, Marinne García

| Código | Notas de campo | Categorías |
|--------|--|--------------------------------|
| TMI2.2 | <p>Tres hombres y una mujer están haciendo un trabajo de partner, la profesora muestra una parte de la frase completa para que lo siga o lo recuerde la estudiante, a ella de manera particular le da indicaciones y le sugiere movimientos.</p> <p>La guía le da indicaciones a la estudiante: -lo que se mueve es el centro de peso, siempre hay como una forma media chorreada, tú tienes que transformar la situación, me preguntas con qué pierna, no sé; yo te hago una corrección y me dices que sí me lo han dicho, pero ¡ya! ¡Es tiempo de que lo abandones!; agrúpate, ajusta abdominales porque ellos necesitan el arco hacia adelante y hacia atrás.</p> <p>La guía le dice a la estudiante: -tendría que pasar esto- entonces le muestra la cualidad de lo que le está pidiendo esa parte de la coreografía, le dice -que fluya y tu llegada es la tomada-.</p> <p>La guía le da indicaciones a la estudiante: -es muy importante ese plié que te va a ayudar a</p> | <p>Vivencia del movimiento</p> |

| | | |
|--|--|--------------------------|
| | <p>subir, tienes que cambiar plano, levantar tu torso y tus piernas. Les habla sobre el ritmo de la coreografía, “la musicalidad es una construcción del cuerpo”, mientras ellos te llevan, tu trabajo es saber dónde van tus manos, tus brazos, armar tu cuerpo.</p> <p>Carolina me comenta que este es un trabajo que no se hace porque la coreografía es bonita, o es vanguardia o es no sé qué, se hace porque es bueno en partner, para que ellos sepan trabajar bien entre los compañeros.</p> | <p>Atención corporal</p> |
|--|--|--------------------------|

| | | |
|--|--|--|
| | <p>Tiempo más tarde comienza el ensayo de repertorio del BANCH, los y las estudiantes se mueven con una clase de calentamiento que guía Fabián.</p> <p>Carolina me cuenta que vinculó a los estudiantes para que tuvieran experiencia de repertorio y vinculación con una compañía no independiente, ya que las veces anteriores siempre era con compañías independientes, y ha pasado que algunas o algunos estudiantes de la mención de interpretación en 5to año no se habían</p> | |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|---------------------------------|
| | <p>relacionado con compañías, entonces ahora incluyeron la idea y aprovecharon de que los dos cursos tomaran esta experiencia, para que los estudiantes se relacionen con los coreógrafos o coreógrafas, eso es lo que quieren que suceda, para que el estudiante se relacione y haga un trabajo de vinculación con el medio.</p> <p>Todos comienzan a realizar la frase que están preparando, los estudiantes preguntan detalles técnicos y de cualidad. El ayudante habla del apoyo del soporte, de empujar, lo cual me permite deslizar mejor la pelvis, también dice – “tenemos que tratar de trabajar de acuerdo a nuestra corporalidad en base al conocimiento de nuestras habilidades y en base a eso ser inteligentes con el cuerpo”-.</p> | <p>Vinculación con el medio</p> |
|--|--|---------------------------------|

Fecha: Sábado 10 de Diciembre 2016 / Horario: 10.00 a 15.00

Docente: Carolina Bravo, David Correa

Ayudante: Marinne García

| Código | Notas de campo | Categorías |
|--------|----------------|------------|
|--------|----------------|------------|

| | | |
|--------|--|--|
| TMI2.3 | <p>El grupo presente se divide para revisar frases que hacen por sector, la guía se queda con un dúo, les corrige sobre la técnica y la cualidad, les hace repetir los movimientos, luego los detiene a la mitad para comenzar de nuevo y aplicar las cualidades que no están introduciendo, les dice – “muévete bailando siempre”, “modula tu trabajo como intérprete”-, mientras los demás repasan otras frases.</p> <p>Ahora hacen una frase de la coreografía donde bailan todos juntos, la realizan varias veces, luego van uniendo las frases pequeñas con la grupal, lo que va antes, después, o entremedio.</p> <p>Las tres personas que apoyan la tutoría de dividen, la guía corrige a un estudiante, el ayudante a un grupo y la otra ayudante a otro grupo. Luego se reúnen al centro para dar información sobre los ensayos, los exámenes y la función. Algunos se van otros se quedan.</p> <p>Ahora se realizan tutorías personalizadas, la guía y ambos ayudantes miran el trabajo de una pareja, un grupo de mujeres practica una pieza de danza, mientras un par de estudiantes esperan</p> | <p>Vivencia del movimiento</p> <p>Práctica colectiva</p> |
|--------|--|--|

| | | |
|--|---|------------------------|
| | <p>su turno para hablar con la tutora.</p> <p>A la pareja mujer y hombre que muestran un dúo, les comentan que está bastante bien en general, pero que existen faltas técnicas más que nada y una falta de estar presente, el ayudante dice –“hay un mundo de técnica, de aprenderse la forma que es lo primero y luego viene todo un mundo de cualidades, de diseños de cómo es el movimiento”-, los estudiantes comentan que los autores de la coreografía no prestaron mucha ayuda para realizarla. La guía de la mención comenta que este fue un proceso que ni ella ni el ayudante, que es el tutor de la estudiante, guiaron, tampoco lo bailaron, y que comentaron desde un lugar muy externo. Ahora la misma pareja ensaya otro dúo que sí lo bailó el ayudante, es un remontaje. Él los guía y repasa la coreografía, se detiene en momentos para ayudar con los detalles técnicos.</p> <p>Mientras la guía revisa la pieza de las cuatro bailarinas, les habla de los gestos, la actitud, la cualidad, ocupa onomatopeyas para guiar los cambios rápidos de movimiento que tiene la</p> | <p>Guía de proceso</p> |
|--|---|------------------------|

| | | |
|--|---|---|
| | <p>coreografía, dice –“hay un trabajo de la sensibilidad del cuerpo, un trabajo de piel”-.</p> <p>Carolina comenta que las estudiantes se aprendieron esta danza de la Escuela Moderna, fueron allá y se relacionaron con quienes bailaron y crearon la coreografía; me nombra la vinculación con el medio que ocurre al visitar otra escuela y conocer coreógrafos.</p> <p>La guía conversa con una estudiante sobre su solo, y comenta que la estudiante quería bailar a Beyonce, le sugirió que no copiara una coreografía de un video, sino que mejor hiciera un trabajo desde lo que le provocaba esa artista, además la guía comenta que este solo es tutoriado por un bailarín voluntario.</p> | <p>Vinculación con el medio</p> <p>Señalización</p> |
|--|---|---|

Fecha: Jueves 15 de Diciembre 2016 / Horario: 11.00 a 13.00

Docente: Valentina Pavez

Ayudantes: Vicenta Pavez, Adrián Otárola

| Código | Notas de campo | Categoría |
|--------|--|-----------|
| TMI2.4 | Estudiantes, guía y ayudantes se reúnen sentados | |

| | | |
|--|--|--|
| | <p>para conversar. Valentina les habla sobre el sincretismo de la cultura, sobre su familia y el arte, la creación, la capacidad que todos tenemos para reinventar, crear un propio canal de tu familia, tu país, ahí donde la persona aprende. Hace la pregunta, siendo tú artista ¿cuál es tu rol?</p> <p>Todos comentan sobre el ensayo abierto que tuvieron, la guía comenta que se fueron al drama, había mucha energía loca y eso trae consecuencias, no hay unísono, no hay precisión de movimiento y eso puede provocar accidentes, no hay que quedarse en el tono que dramatiza porque si no, no hay matices, hay que buscar lo real. La guía dice: -el alerta es alerta, el mirar es mirar. El elemento del agua le da mucho alerta y eso tiene un drama corporal, pero... bailarines que se buscan en el espacio, no todo el drama; lo primero es respirar para hacer el movimiento, estamos trabajando con una música atmósfera que es para eso mismo-.</p> <p>La guía además comenta: -claramente depende del lugar donde presenten, si es en un teatro</p> | <p>Reflexión en torno al oficio</p> <p>Vivencia del movimiento</p> |
|--|--|--|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>grande hay que exagerar, si la gente está más cerca, cambia. Hay que sentir el impulso grupal. Ahí está la pega, te puedes ir en la “volá”, o traspasar el mensaje que tienes que decir-.</p> <p>Luego comentan los estudiantes: -fue un desafío muy grande el hecho de ocupar los elementos sin haberlos probado antes, el agua, la manera de pisar, el peso del cuerpo, todo cambia; se puede ir la energía, pero el cuerpo también se pone temeroso; ahora que ya experimentamos con los elementos ya podemos poner atención y trabajar en todo eso-.</p> <p>Valentina dice: -¡esa es la idea!, pero claro ahora podemos modificar algunos ritmos, aunque pasó algo con el tiempo, cada paso se demoraban eternamente-.</p> <p>Los estudiantes comentan que algunos aspectos técnicos de la música no funcionaron y se dieron cuenta que hay muchas cosas que preparar antes de bailar.</p> <p>La profesora comenta: -los aspectos técnicos son algo que va suceder siempre y hay que adaptarse, pero hay que prepararse también, o sea antes hay</p> | |
|--|---|--|

| | | |
|--|---|---|
| | <p>un tiempo de calentar el cuerpo y concentrarse, aunque sea un espacio pequeño, pero ambientarse, creo que se quedaron mucho en su comodidad de ser estudiantes. No es mi propósito censurar lo que sintieron, sino limpiar la escena, hay que precisar, hay unas partes muy borrosas, se tupieron, a todos les pasó, más confianza-.</p> <p>El ayudante dice hay cosas que no es necesario provocarlas, ser tan explícito, desde el artificio, porque por sí sola la obra te va a llevar a esos estados.</p> <p>La guía y el ayudante dan indicaciones sobre mejorar partes específicas, sobre movimientos e interpretación. La guía habla sobre algunos personajes a cada estudiante.</p> <p>Luego se cambian de sala para repasar una parte de la obra.</p> <p>La guía da una indicación: mujeres respeten sus líneas, sonrían es parte del ensayo.</p> <p>Practican una escena, la guía les sugiere que tienen que ser más rápidos y no soltar, precisión, cambio. Ensayan varias veces la misma parte.</p> | <p>Atención corporal</p> <p>Vivencia del movimiento</p> |
|--|---|---|

| | | |
|--|---|--|
| | <p>Luego la guía les reúne para dar algunas indicaciones: -tienen que adoptar el “modo de” no es lo mismo zapatear así que así (muestra el mismo zapateo, realizado con diferente energía), cambiar la sensación, tener un personaje, tienen que estudiar-.</p> | |
|--|---|--|