



Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Facultad de Artes

Escuela de Danza

EUKINÉTICA E INTELIGENCIA EMOCIONAL EN BAILARINES Y DOCENTES DE DANZA
CONTEMPORÁNEA

Estudiante: Toledo Albornoz, Consuelo Alejandra

Profesora guía: Campillay Llanos, Marisol

Tesis para optar al grado de Licenciado/a en Educación

Tesis para optar al Título de Profesor/a de Danza

Santiago, 2022

Tabla de contenido

<i>1.Introducción.....</i>	4
2. Antecedentes.....	5
2.1 Eukinética.....	5
2.2 Inteligencia Emocional.....	10
2.3 Danza contemporánea.....	14
<i>3. Justificación.....</i>	17
<i>4. Problematización.....</i>	19
4.1. Objetivo general.....	19
4.2. Pregunta de investigación.....	19
4.3. Objetivos específicos.....	19
<i>5.Marco Teórico.....</i>	20
5.1 Eukinética.....	20
5.2 Inteligencia Emocional.....	27
<i>6. Marco metodológico.....</i>	36
6.1 Enfoque metodológico.....	36
6.2 Tipo de investigación.....	37
6.3 Tipo de muestreo.....	38
6.4 Unidad de análisis.....	38
6.5 Técnicas de recolección.....	38
6.6 Técnicas de procesamiento.....	39
<i>7.Análisis de resultados.....</i>	39
7.1 El bailarín profesional de danza contemporánea y su relación con la inteligencia emocional en su rol intérprete.....	39

a) Interpretación e inteligencia emocional.....	40
b) Interpretación y eukinética.....	50
c) Relación del intérprete con la eukinética y la inteligencia emocional	56
7.2 El bailarín profesional de danza contemporánea y su relación con la inteligencia emocional en su rol pedagógico	65
a) formación, aprendizaje y rol.....	65
b) Pedagogía e inteligencia emocional.....	73
c) Rol pedagógico y eukinética	79
d) Relación pedagógica con la eukinética y la inteligencia emocional.....	82
8. Conclusiones.....	86
9. Referencias.....	91
10. Anexos.....	94
1. Entrevista uno	94
2. Entrevista dos.....	115

1.Introducción

La presente investigación profundizará la relación entre la inteligencia emocional y la eukinética presente en bailarines profesionales de danza contemporánea desde la perspectiva de los roles que ejercen dentro de la escena nacional, rol de intérprete y rol docente.

El mundo interno del ser humano y sus emociones han sido altamente estudiados, gracias a esto se llega a conclusiones como una nueva inteligencia: la inteligencia emocional. Desde el punto de vista psicológico es un concepto muy claro y definido, lo que no tiene mucho estudio es la relación de esta con los movimientos corporales, específicamente con la danza y sus diferentes tipos y cualidades de movimiento propios de la disciplina.

Este estudio surge por la inquietud de conocer más a fondo los procesos internos de los bailarines, ya sean mentales y corporales, para reconocer la concordancia de movimientos en torno a las emociones que estos conllevan al ser una disciplina artística y conocer cuáles son los aportes que desde la psicología y desde la danza otorgan a los profesionales que ejercen la interpretación y la docencia.

2. Antecedentes

2.1 Eukinética

El movimiento es un concepto muy amplio para poder calificar, clasificar y desarrollar en una investigación, para efectos de la presente se especificará y centrará en una técnica: la Eukinética, la cual se desarrolla desde siempre en cada uno de nosotros, pero los estudios hacen que se investigue y categorice. La profundización del concepto es propia del mundo de la danza, precisamente de la danza moderna, herencia de observaciones y prácticas de varios autores ligados al tema del cuerpo en movimiento durante los siglos XIX y XX.

Rudolf Von Laban, fue el primer autor que observó la funcionalidad del movimiento en torno al resultado de un esfuerzo, este autor plantea indagar el mundo interno de cada bailarín, dando cuenta de los elementos que afectan su movimiento en el espacio, dado que desde el mundo interno es donde nacen las distintas cualidades del movimiento para llegar a una danza humana (Fernández, 2010, p.35)

Una de las tantas reflexiones que surgen por parte de los autores a partir de la observación de los cuerpos y dichas investigaciones es:

¿Qué pasaría si no existieran las cualidades en el movimiento? Simplemente en la danza no existirían los géneros, ni los estilos, ni las diferencias entre la interpretación de un bailarín y otro, o la danza de una cultura o época frente a otras. Tampoco serían visibles las emociones, pues al carecer de matices, el

movimiento realizado a través de los cuerpos quedaría reducido a su mecánica óseo-muscular. (Cámara, 2009, p.3)

En este sentido la autora Elizabeth Cámara, directora del Centro Nacional de Investigación, documentación e información de la danza, CENIDI Danza José Limón, aseguran que las cualidades del movimiento adquieren una dimensión diferenciadora en la danza, según estilos, formas, etc; a su vez, diferencia a cada bailarín en una dimensión corporal e interpretativa, no solamente referidos a elementos netamente físicos, sino que también diferencia a una persona de otra desde un punto de vista psicológico-motor.

El ser humano impregna de cualidades lo que dice a través del cuerpo, ello gracias al nexo misterioso que existe entre el sentir y el moverse, entre emoción y cuerpo, entre estados de ánimo y alteraciones psicosomáticas, pues aun estando el cuerpo en quietud se expresan mediante lenguaje no-verbal. (Cámara, 2009, p.3)

Cámara en la continuación de la cita denota la importancia y capacidad de expresión del ser humano en todo momento, la relación y conexión de su mundo interno, manifestándose por el acto motor que es el movimiento, sea o no bailarín y actor, y también en estado de quietud. El cuerpo devela todo el tiempo lo que le va ocurriendo en lo más profundo, ya sea de forma consciente o inconsciente,

procurando darse a entender. Pareciera que cada ser humano está pasando por una emoción todo el tiempo y de esto el cuerpo se aprovecha y se manifiesta.

Otro autor que se empeña en definir y profundizar el concepto eukinética es Rodrigo Fernández, el cual afirma que es una enseñanza de las cualidades del movimiento, pero que no se limita a la mera realización específica de los contenidos que pueda esta técnica entregar, sino que “posee una profundidad en entender que es un conocimiento que forma parte vital de nuestra conexión mente y cuerpo, lo cual nos relaciona en nuestro diario vivir con múltiples situaciones y que nos define como humanos con ciertas características psíquicas y corporales” (Fernández, 2010, p. 46). Este autor sostiene que cada ser humano posee una eukinética propia, dependiendo de la forma en como enfrenta cada situación, con herramientas físicas y psicológicas propias.

Sigur Leeder, discípulo de Laban, mantuvo la búsqueda y conexión del humano con su propio movimiento, ya desmarcándose de la escena, sino que más bien para la vida cotidiana, permitiéndonos saber que la eukinética está en todo lo que las acciones que se realizan todo el tiempo, siendo aplicada cada uno de las personas, ya que el humano es un ser en constante movimiento, todo lo que resulta de este estará ligado a un tipo de flujo, con cierto peso y energía, y claramente a un determinado tiempo, dependiendo del contexto.

Podemos observar que todos los autores mencionados consideran que la eukinética es algo inherente al cuerpo y por ende al cotidiano del ser humano, aunque es una materia para nada conocida por el común de la gente, es un conocimiento limitado para los estudiantes de danza y bailarines experimentados, y una que otra persona del teatro, siendo tomada como herramienta de propiocepción del cuerpo. Esta herramienta que, claramente puede ser entrenada con dedicación durante muchos años que conlleve a ser bailarín (a), está ligada a un tipo de danza en específico, vetando y coartando el conocimiento para el tipo de bailarín que se forma de esa rama, la danza moderna, limitando el espectro a un sector de la comunidad dancística.

Por eso, cabe destacar la enorme preponderancia de la aparición de la danza moderna en Chile, de todas maneras, esta técnica abre paso a la danza expresiva, mostrándonos una nueva forma de crear, ver y sentir el movimiento. La danza contemporánea extrema abre aún más los límites de emociones, expresiones, significados e intercambio con otras disciplinas, donde se conjugan muchos más factores que solo el movimiento, más bien, involucra al ser completo; esta técnica, siendo una materia tan versátil y llena de elementos actuales y sensibles, favorece enormemente la investigación.

Como se mencionó antes, esta técnica y precisamente la herramienta llamada eukinética, está inserta en cada una de las personas desde que nacen, y que se limita

a explorar solo cuando se es niños, más de forma inconsciente, donde todo lo que es desarrollo está ligado a un movimiento. Las cualidades del movimiento tienen una enorme posibilidad de desarrollo en cada cuerpo, puesto que se requiere de una expresión del interior, Joan Turner (2008) creía que “en la eukinética no estamos buscando en la forma sino como la esencia interior de las cosas o a veces de un estímulo externo, estamos buscando lo que sugiere ese estímulo” (, p. xx) Lo que refiere de una sinceridad ante el movimiento propio, fidelidad a la que cada persona que desee explorar en las cualidades del movimiento, hecho que se acentúa en los cuerpos entrenados de los bailarines por el constante trabajo con su cuerpo, en búsqueda de nuevos movimientos, materiales, sensaciones para dotar al cuerpo de una amplia gama de matices corporales en pro de un montaje o bien de su propio crecimiento profesional.

Así mismo para cada estilo de danza o técnica, posee cualidades características balanceando y potenciando ciertos elementos de la eukinética: ballet, técnica moderna, técnica contemporánea, ballroom, estilos urbanos, etc. Cada una con sus exigencias corporales, dando distintas posibilidades de movimiento, a veces hasta estereotipados, por ejemplo, la bailarina de ballet frágil, sensible, alargada y liviana; el bailarín de hip hop con su peso a tierra y un constante swing en su cuerpo, y así para cada estilo, si el mito urbano es que la determinada corporalidad de dichos bailarines se potencia con la práctica constante de un estilo, ¿afectará en su vida

cotidiana? ¿afectará a su corporalidad y sus formas de actuar? ¿modificará su forma de ver la realidad? ¿qué pasa con su personalidad? ¿aquel que se mueve más o de formas más diversas tiene un manejo de sus emociones?

2.2 Inteligencia Emocional

La inteligencia emocional como categoría de análisis ha sido objeto de diversas revisiones y transformaciones desde su creación y uso con autores, los primeros que acuñaron el concepto como tal fueron Salovey y Mayer, ellos dieron vida al primer artículo llamado Emotional Intelligence, 1990, en donde centran su investigación en las emociones de las personas. Las emociones, para Salovey y Mayer, poseen una función utilitaria, en cuanto a que ayuda a superar obstáculos que van surgiendo en el medio permitiéndonos una mejor adaptación.

Estos autores abordan la Inteligencia Emocional bajo el modelo de habilidad, en donde es considerada como una inteligencia real enmarcada en una adaptabilidad de las emociones para ser usadas en nuestro pensamiento, este modelo se divide en cuatro habilidades básicas: percepción, asimilación, comprensión y regulación emocional.

Estos autores definen el término inteligencia emocional como:

“La habilidad para percibir, valorar y expresar emociones con exactitud, la habilidad para acceder y/o generar sentimientos que faciliten el pensamiento; la habilidad para comprender emociones y el conocimiento emocional y la

habilidad para regular las emociones promoviendo un crecimiento emocional e intelectual” (MAYER & SALOVEY, 1997)

La siguiente vez que se nombra el concepto es la publicación del libro *The Bell Curve*, el año 1994 de la mano de Herrnstein y Murray, donde analizan la importancia de la inteligencia en la vida de los estadounidenses, problematizando entre el igualitarismo y el elitismo y dotando de importancia al intelecto más que a la emocionalidad, estableciendo una relación entre inteligencia y economía por medio de una curva; poca presencia de personas con poca inteligencia, gran presencia de personas con intelecto medio y poca presencia de personas con intelecto alto; asimismo en el acceso a la educación, en cuanto más ingresos, mejor educación, mejores resultados, mejores empleos, más dinero y más felicidad, por el contrario, menos ingresos, educación de peor calidad, peores empleos, baja remuneración y menos felicidad. Esta versión elitista trajo bastante controversia dentro del mundo psicopedagógico, de modo que no fue una publicación a la cual se le dotara importancia.

Luego de tamaña controversia, Daniel Goleman publica un libro llamado *Emotional intelligence* en el año 1995, transformándose en Best – Seller mundial, masificando el concepto y haciendo conocido al autor por todos los rincones del globo. Goleman concibe la Inteligencia Emocional del punto de vista mixto, en donde esta se establece como una recopilación de rasgos fijos de la personalidad, características socio – emocionales, habilidades cognitivas y rasgos alusivos a la motivación. Este autor

propone un vuelco en la priorización de la inteligencia emocional, dotándole mayor importancia y a la vez democratizando su conocimiento, otorgando a esta la posibilidad de ser aprendida por todos.

“Todas las emociones son, en esencia, impulsos que nos llevan a actuar, programas de reacción automática con los que nos ha dotado la evolución. La misma raíz etimológica de la palabra emoción proviene del verbo latino movere (que significa «moverse») más el prefijo «e-», significando algo así como «movimiento hacia» y sugiriendo, de ese modo, que en toda emoción hay implícita una tendencia a la acción. Basta con observar a los niños o a los animales para dar cuenta de que las emociones conducen a la acción; es sólo en el mundo «civilizado» de los adultos en donde nos encontramos con esa extraña anomalía del reino animal en la que las emociones —los impulsos básicos que nos incitan a actuar— parecen hallarse divorciadas de las reacciones.” Daniel Goleman, 1995.

Bajo la concepción de emoción de Goleman, la inteligencia emocional, es una educación de nuestras emociones a favor de nuestra conducta, o más simple, de nuestras acciones directas. Para una adecuada enseñanza de la inteligencia emocional, el autor identifica cinco competencias emocionales, las cuales se asemejan bastante a las de Mayer y Salovey, al estar su investigación basada en la de estos últimos. Estas dimensiones son autoconocimiento emocional, autorregulación emocional, automotivación, empatía y habilidades sociales.

Luego de estas publicaciones surgieron nuevas investigaciones con análisis y pequeños aportes por parte de antiguos y nuevos autores, como es el caso de Salovey y Sluyler (1997) en donde fundamentan con explicaciones educativas la inteligencia emocional y logran una acabada definición del concepto. Mayer, Salovey y Caruso (2000) en donde investigan cómo se comprende la inteligencia emocional en tres ejes: movimiento cultural, rasgo de personalidad, habilidad mental. Bar – on y Parker (2000) con su escala para la medición del optimismo. Posteriormente Schulze y Parker (2005) realizan una revisión de los autores anteriores y publican su propio libro con el nombre de *Emotional Intelligence, An international handbook*, y, por último, Mestre Navas y Fernández Berrocal (2007) con un Manual de inteligencia Emocional.

Así pues, todos los autores mencionados anteriormente concuerdan con que las emociones debieron ser estudiadas y analizadas, diferenciando a cada persona como única, estableciendo parámetros emocionales similares para medir y clasificar conductas humanas las cuales sugieren la relación con otros y con el entorno. Este tipo de inteligencia, según los autores, es algo intrínseco a cada persona desde que se nace, es innato, pero también es un aspecto totalmente potenciabile. De hecho, la posible intensificación de diversas de sus aristas definiría aún más la personalidad de cada quién, haciendo de cada uno seres diferentes, al menos de forma psicológica. La última característica mencionada es compartida con el desarrollo del movimiento

¿tendrá algo que ver la emoción con el movimiento de cada quién? ¿se podrá identificar una personalidad solo por el hecho de su forma de mover? ¿Se podrá moldear un cuerpo e intensificar un tipo de corporalidad para determinar que exprese solo algunas emociones? ¿El movimiento es una respuesta a las diversas emociones o las emociones son respuesta a determinados movimientos? ¿El movimiento es la clave de la emoción?

2.3 Danza contemporánea

El movimiento puede ser concebido de varias maneras: cambio, evolución, renovación, tiempo, arte, etc. La danza, por su parte, se adueña de la dimensión del arte llevando al concepto de movimiento más allá que sólo moverse por el hecho de avanzar o movilizarse, la expresión danzada se trata más de realizar figuras y formas estéticamente hermosas, expresar ideas, sentimientos y emociones, usando el medio del movimiento como un apoyo para contar (o no) una historia interna, ya sea del bailarín/a o del colectivo de ellos, adquiriendo este un significado al entrar en interacción con un receptor (público) quien dota de sentido al interpretar lo observado en un presente directo.

La danza tiene su origen ligado a la expresión del cuerpo en libertad, en la era primitiva el hombre y la mujer se movían de cierta forma imitando la naturaleza, sin subordinaciones sociales, se expresaban por necesidad y por gusto. Isadora Duncan, en El arte de la danza y otros escritos, menciona que "si indagamos en el verdadero

origen de la danza, si vamos a la naturaleza, encontraremos que la danza del futuro es la danza del pasado, la danza de la eternidad, y ha sido y siempre será la misma”, refiriéndose la autora a que el origen de la danza responde a la naturaleza del movimiento, y que ésta no cambia si el origen del movimiento no varía.

Como una disciplina que posee un origen y un continuo desarrollo, la danza, posee una historia que responde a su contexto y a sus épocas con un leve retraso con respecto a otras manifestaciones artísticas, por alguna razón la danza va un paso atrás en la línea evolutiva del arte, y para entender lo que es la danza contemporánea debemos entender su origen, las características que la diferencian con otras danzas y algunos de sus referentes.

La danza contemporánea comienza a gestarse como movimiento a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando un grupo de bailarines comienza a sentir molestias con las restricciones que la disciplina del ballet estaba ejerciendo sobre sus cuerpos y su necesidad de expresión. El romanticismo se había adueñado de ciertas piezas coreográficas del ballet con una estética diseñada para contar historias con un sentimentalismo elevado, dejando atrás a lo estructurado y racional del neoclasicismo, pero claramente ello no era suficiente para desentramar todo lo que los intérpretes llevaban consigo dentro, las formas del ballet no coincidían con sus emociones, es por eso que este estilo es una respuesta para expresar sentimientos y emociones. Como las emociones cambian, la corporalidad de los bailarines de danza

contemporánea cambia constantemente, ya no se puede pedir que continúen en la rigidez del ballet, sino todo lo contrario, la modulación del tono muscular es entendido como una forma de llevar al cuerpo a expresar mejor lo que se siente, ya no todo es suspendido debido a que el peso del cuerpo baja y transita, se ocupa a favor de lo que requiere la escena, el piso es reconocido como válido para la danza, el paralelo en los pies es vital para una mayor adherencia de los soportes (piernas) al suelo y el imaginario de los intérpretes se vuelve un terreno de exploración en donde la abstracción cumple un rol vital.

Una de las principales pioneras en la danza contemporánea es Isadora Duncan quien mezcló las nuevas tecnologías de la época con los antiguos principios del arte griego para crear obras de alto contenido expresivo rescatando la belleza de los movimientos simples. Otra impulsora de la danza contemporánea fue Mary Wigman, quién aprendió todo siendo asistente de Rudolf Laban, impulsó la danza expresionista en Europa y creó su propia escuela en 1920, creadora de varios solos conocidos a nivel mundial. Una de las más importantes impulsoras de la danza expresiva fue Martha Graham quien crea una técnica y funda una escuela (1920) basada en la relajación y contracción del cuerpo, crea obras inspiradas en la historia de EEUU y en la mitología griega.

La danza contemporánea en Chile surge en la época de los sesenta, donde se crea el Ballet Nacional de Danza Contemporánea, de mano del Ministerio de Educación.

Surgieron también cambios en la danza a nivel estético, pero también a nivel social de la mano del gobierno de Salvador Allende con programas como “El tren de la Cultura” y “Arte para todos” en donde la danza y distintas manifestaciones artísticas eran llevadas a varios lugares del país, gracias a estas instancias se comienza a desarrollar el concepto de Danza contemporánea en relación al movimiento mismo y la relación de éste con el espacio, debido al acontecer nacional El nuevo concepto tomó un carácter social e independiente lo que hace de la danza un medio de expresión político, las emociones y sentimientos de querer construir y luego del Golpe Militar (1973) de querer persistir en la escena artística la dotan de una danza de resistencia donde el cuerpo es el lienzo con mucho por decir y hacer.

Así pues, la danza contemporánea en Chile surge en un cuerpo agitado de ganas de hacer y decir en contra y a favor, un cuerpo politizado con mucho que expresar, la danza surge de la emoción, pero ¿la forma de moverse de los bailarines dependerá del reconocimiento de sus emociones? ¿Serán conscientes de esta relación? ¿Serán conscientes de sus emociones? Para eso esta investigación.

3. Justificación

El cuerpo es un territorio que se ha querido estudiar en esta investigación, tomándolo como punto de partida para luego inmiscuirnos mucho más profundamente a nivel físico y emocional. En este caso la danza, viene a ser un vehículo para encontrar un punto de encuentro en donde se mezcla la eukinética y la inteligencia emocional para

llevar a cabo una profunda revisión de las emociones de bailarines profesionales de danza contemporánea activos en la escena actual.

Se pondrá en tensión a los sujetos observando y cuestionando si es posible que su alto entrenamiento físico ayude a elevar su conciencia corporal y emocional tanto dentro de la escena como también enfrentados a diferentes situaciones y experiencias en sus vidas personales, se pondrá máxima atención en su actuar y sus particulares personalidades.

La bailarina y coreógrafa Pina Bausch expresó "no me interesa cómo se mueve el ser humano, sino lo que lo conmueve" (Llorent 86), Bausch tomando en cuenta la emocionalidad de la persona nos hace ver la importancia del mundo interno del posible intérprete, lo conectado que tiene que estar esa persona con su interior para identificar que le hace moverse así, ¿qué será lo que a cada bailarín le afecta para desear mover el pie, la mano, de esa forma? Parece ser que la conexión danza – emoción está pensada desde hace mucho tiempo en algo indisoluble, podría ser lo que dota a la danza de la dimensión artística.

La danza contemporánea dentro de sus abiertas posibilidades a nuevas formas y una escena nacional muy variada con grandes y talentosos bailarines profesionales, nutre a esta investigación de un carácter más actual, en donde el cuerpo y su accionar emocional sea realmente el foco y no las formas que estos posiblemente estén

apegados, la soltura de la danza contemporánea podría llevar a una apertura de emociones, hecho que se someterá a revisión dentro de esta investigación.

Más precisamente se escoge al bailarín profesional de danza contemporánea que se encuentre activo actualmente en la escena nacional chilena debido al amplio conocimiento que lleva ser bailarín de danza contemporánea en el país, se presenta en sus cuerpos el ballet, el moderno y la soltura de la contemporaneidad, añadiendo también la permeabilidad actual de transitar entre los estilos clásicos y los estilos urbanos, dotando aún más de un control físico, además de una rica mezcla de corporalidades que abre el espectro investigativo.

4. Problematización

4.1. Objetivo general

Analizar la relación de la eukinética y el desarrollo de la inteligencia emocional en los cuerpos de bailarines intérpretes y pedagogos con la experiencia en danza contemporánea activos en la escena chilena

4.2. Pregunta de investigación

¿Cómo se relaciona la eukinética y el desarrollo de la inteligencia emocional en los cuerpos de bailarines intérpretes y pedagogos con experiencia en danza contemporánea activos en la escena chilena?

4.3. Objetivos específicos

- a) identificar la eukinética y la inteligencia emocional en el rol interpretativo de los bailarines

- b) Relacionar la eukinética y la inteligencia emocional en el rol docente de los bailarines
- c) Justificar el desarrollo de la relación de la eukinética y la inteligencia emocional con la práctica artística y docente en bailarines profesionales de danza contemporánea en Chile

5.Marco Teórico

5.1 Eukinética

La eukinética entendida como una experiencia artística está en todo movimiento que se pueda realizar u observar, pareciera que surge natural en cada uno persona y que una energía interna regulara el cuerpo al hacer una determinada acción concreta y de eficaz realización. Por ejemplo, tomar el lápiz al escribir es una organización de la mano que posee una energía y un ajuste físico muy meticuloso, escribir posee un tiempo y un flujo, se puede considerar que hasta escribir es la danza de una mano que expresa por el medio escrito. La eukinética está en todo, pero gracias a la danza moderna y varios investigadores del movimiento se analiza, se estudia y potencia en los cuerpos de bailarines y/o actores.

Si se quiere analizar a fondo una acción desde el punto de vista eukinético, se debe diseccionar la misma y entender que cada movimiento posee factores que lo constituyen como tal y que lo hace único. Los factores del movimiento son cuatro: espacio, tiempo, energía y flujo, cada uno de los cuales se combinan y articulan en

diferentes grados en un espacio tridimensional dotando al cuerpo de una posibilidad enorme de matices y de una guía interpretativa al alcance de todas y todos.

- Factor tiempo

Cada persona en su interior y en su diario vivir posee un tiempo propio, con el que es claramente identificable, lo que varía a lo largo de nuestra vida. Lo primero que se necesita para comprender este factor es conectarse con el ritmo interno propio y explorar en ese terreno, qué tiempo es más cómodo, cuál es más distante de lo que se acostumbra. Luego de haber comprendido esto se pasa a los opuestos de este factor, rápido – lento, acelerar – desacelerar y claramente la pausa, explorando por los diferentes grados que estas dualidades ofrecen, de una rapidez muy rápida a una lentitud muy lenta. El cambio de temporalidad en el cuerpo influye a nivel físico y psicológico, como menciona Rodrigo Fernández en su libro Eukinética, profundizando las cualidades del movimiento “La sensación de tener el tiempo te saca los nudos físicos. Produce, a nivel de sensación y corporal, una mayor comodidad y permite eliminar ciertas dobles tensiones que bloquean el flujo del movimiento” (2007, p.52)

- Factor espacio

Este factor se observa referido al espacio propio de la persona y su relación el espacio “exterior”, al igual que el factor anterior, el espacio debe ser analizado

desde la propia experiencia, cada persona tiene una disposición propia para enfrentar el espacio y está en relación con la personalidad de cada uno (introverso – extroverso). El factor espacio posee relación con el foco (la vista) y según la técnica Leeder se divide en dos: central y periférico, los movimientos centrales serán todos aquellos que se realicen para uno mismo o dentro del espacio interno, en cambio, los movimientos que se hagan fuera de mi espacio personal o con la intención de ir hacia afuera serán periféricos. La interacción y exploración de este factor se vincula de forma directa con la expresividad del intérprete, dando paso a la búsqueda de un lenguaje propio.

- Factor energía

La energía en este caso es entendida en relación con la tensión y relajación muscular, el control de la musculatura dependiendo de la cantidad de energía se involucre en el movimiento a realizar. También se presenta un binomio: fuerte – leve, la tensión refiere al control del cuerpo en su máxima expresión y se identifica con la energía fuerte, por el contrario, la relajación del tono muscular es identificado con la energía leve.

También representa un factor ampliamente interpretativo, por el hecho de que cada uno posee un grado de tensión muscular en alguna zona particular del cuerpo, destrabar esas tensiones, sumar otras y jugar con los grados, también está a favor de un lenguaje propio.

- Factor flujo

El flujo está relacionado a la continuidad del movimiento o no, teniendo estrecha relación con la energía, el espacio y el tiempo. Hay seis tipos de flujos en los movimientos que también se presentan como binomios: flujo interno – externo, para referirse a aquellos movimientos que van desde el interior al exterior del cuerpo y viceversa; flujo libre - contenido, en donde ningún movimiento está controlado o donde todo aquello que se realiza está controlado por el intérprete; flujo secuencial –simultáneo, que se asemeja al movimiento de una ola que se desenvuelve o más bien el movimiento de un segmento del cuerpo o todo el cuerpo en bloque, y por último, flujo continuo – discontinuo, referido a si el movimiento es continuo o se interrumpe.

Esto también abre una posibilidad de interpretación distinta para cada quién, así como también como la diversidad de estilos o técnicas diversas que ocupan los flujos, dotando de particularidad cada movimiento, persona y estilo.

Ahora que está claro cada uno de los factores de movimiento que posee la eukinética se retomarán autores como lo son Laban y Leeder en ese orden para referirnos y relacionarlos con los ejes temáticos Inteligencia Emocional y Danza contemporánea.

a) Eukinética e Inteligencia Emocional

Rudolf Laban fue el primer teórico de la danza quien, al observar el trabajo con las emociones, como buen teórico, analizó la interpretación del bailarín desde un punto de vista científico, aunque no alejado del lado espiritual, vestigio de su primera etapa con respecto a las emociones. Laban sugiere una revisión del mundo interno del bailarín, pues cree que desde su interior es donde nacen las diversas cualidades del movimiento que va a expresar en relación con el espacio, reflejando aquellos elementos que le afectan y que hacen de su danza una danza humana (Fernández, 2010, p.35)

En una primera instancia el autor mencionado anteriormente consideró la danza como consecuencia de una espiritualidad, Laban planteaba que el movimiento era la expresión intuitiva de un cuerpo conectado con su espíritu, hecho que recalca la importancia de la afectación del intérprete que menciona Bausch, aludiendo que el mundo interno podría ser el motor que impulse a alguien a moverse, a expresar y a decir lo que se siente, acto muy natural al cuerpo si es que nos adentramos en el origen de la danza, pero que con el paso de los años se rigidizó y encasilló en rígidas formas sin emoción.

En una segunda instancia, el autor en un contexto post guerra vuelve más práctico el concepto de la espiritualidad y procura otorgarle valor al ser humano, luego de la masiva deshumanización por lo acontecido mundialmente, además de lo arduo de los trabajos gracias a la industrialización, utiliza la expresión de la danza para trabajar

su mundo interno. Aparecerá el aspecto sanador de la danza en varias ocasiones, según Howard Gardner (1993) "la danza es un tipo de inteligencia kinestésica... una habilidad para resolver problemas mediante el control del movimiento del cuerpo" (Hanna, 2001, p.40) Ambos autores concuerdan con que el movimiento del cuerpo puede solucionar problemas a nivel cognitivo, de hecho, Laban dotaba de importancia a la mente y el control de esta que haría moverse al sujeto, afirmando que todo movimiento es el resultado es complemento de cierto estado mental y que si hay una limitación de movimientos dentro de su danza hay también una limitación de orden mental y espiritual (Fernández, 2010, p.44)

Por otra parte, Leeder, fue quién sistematizó todas las investigaciones y enseñanzas de Laban para hacerlas método de enseñanza. Este observaba las emociones de las personas desde el plano escénico, es decir, creía en una danza más expresiva, en donde el intérprete llegara a la expresión humana pura, lo que afectaría directamente con su danza, pero también creía que cualquiera podía acercarse a la expresión danzada, de hecho, menciona que "la conexión del ser humano con su propio movimiento, para utilizarlo como instrumento expresivo, no necesariamente para la escena" (Fernández. 2010, p. 46)

En este ítem lo que postula Laban se entrelaza con lo que postula Goleman, en donde todas las emociones son un impulso para el actuar y en este caso actuar hacia el movimiento danzado. Goleman también demuestra que la educación de nuestras

emociones regularía nuestra conducta, hecho que en la eukinética se presenta en forma de entrenamiento corporal que regula nuestras cualidades del movimiento.

b) Eukinética y danza contemporánea

La danza contemporánea de la mano de María Paz Brozas y Miguel Vicente en su artículo La diversidad corporal en la danza contemporánea, "constituye un microespacio donde a menudo se cuestionan las representaciones hegemónicas del cuerpo y el papel que la sociedad asigna a la diferencia" (2017, p.71)

El cuerpo es cuestionado y puesto en jaque, en la danza contemporánea podemos encontrar la aparición de la vulnerabilidad en escena, alejándose de la figura del típico bailarín clásico fuerte que realiza una serie de varias piruetas sin gasto energético alguno. Según Bernard (2001) "la danza nos significa de manera paradójica, evidenciando nuestra precariedad y nuestra permanencia, nuestra fragilidad y nuestra fuerza, nuestra dependencia y nuestra autonomía, en definitiva, nuestro "in – poder" (Artaud) y nuestro poder" (Brozas-Pol, M. P., Vicente-Pedraz, M, 2017, p.72) Pareciera que el juego de los binarios está siempre presente si se trata de cuerpo y de naturaleza con respecto al ser humano como raza, está dotado por antonomasia esta dualidad para la enseñanza de diversos conceptos.

Como se mencionó anteriormente, el cuerpo en la danza contemporánea es puesto en jaque debido a las diversidad de nuevas miradas de coreógrafos, la multidisciplinariedad de las artes, las fronteras cada vez más abiertas y expuestas a la

realización de proyectos ambiciosos, según André Lepecki (2004) reconocido performista en la escena actual varios creadores están postulando el desafío de un cuerpo crítico, donde prima la interdisciplina, debido a una concepción de la práctica coreográfica inseparable del pensamiento que la genera. (p. 171)

Es así como la escena contemporánea en el marco corporal y netamente dancístico se encuentra abierta a un cuerpo dispuesto a vivir el presente de la forma más real posible, asemejándose al ámbito teatral probablemente producto de la ruptura de las fronteras de las disciplinas artísticas que prima en la época, la escena es entendida como un lugar complejo en donde se desarrolla la actividad creativa puesta en un presente único, que trae consigo una experimentación corporal previa, mezclando la práctica y teoría corporal. (Brozas-Pol, M. P., Vicente-Pedraz, M, 2017, p.72)

5.2 Inteligencia Emocional

Este es un concepto usado por varios autores desde principio de los años noventa, en donde los primeros en utilizarlo fueron Salovey y Mayer, dando vida al primer artículo llamado Emotional Intelligence, 1990, en donde definen la inteligencia emocional como la habilidad para manipular sentimientos y emociones, distinguirlos y utilizar estos conocimientos para dirigir los propios pensamientos y acciones. Las emociones, para Salovey y Mayer, poseen una función utilitaria, en cuanto nos ayudan a superar obstáculos que van surgiendo en el medio permitiendo una mejor adaptación. Estos autores abordan la Inteligencia Emocional bajo el modelo de

habilidad, en donde es considerada como una inteligencia real enmarcada en una adaptabilidad de las emociones para ser usadas en el pensamiento, este modelo se divide en cuatro habilidades básicas:

“la habilidad para percibir, valorar y expresar emociones con exactitud, la habilidad para acceder y/o generar sentimientos que faciliten el pensamiento; la habilidad para comprender emociones y el conocimiento emocional y la habilidad para regular las emociones promoviendo un crecimiento emocional e intelectual” (MAYER & SALOVEY, 1997)

Percepción emocional

Esta dimensión consiste en identificar y reconocer los sentimientos de cada quien como de las personas con las cuales se convive, identificando las reales señales de cada emoción.

Facilitación o asimilación emocional

Es la habilidad de incluir los sentimientos en procesos cognitivos y resolución de problemas, resulta ser una especie de dimensión jerarquizadora, ya que toma estos estados emocionales y prioriza procesos de razonamientos básicos, llevando nuestra atención a lo estrictamente necesario.

Comprensión emocional

Es la habilidad de categorizar y agrupar los sentimientos por efecto de un desglose de sus señales, pudiendo identificar causas y consecuencias de los actos que puedan realizarse. El reconocimiento de las señales emocionales da la posibilidad a entender que estas se combinan y surgen las emociones secundarias (envidia, celos, rencor, etc.)

Regulación emocional

Se refiere a la capacidad de percibir si los sentimientos que surgen tienen algún grado de utilidad para cada quien o no, la cierta apertura que se necesita en esta habilidad abre la posibilidad de regular las emociones propias y las del otro, siendo una especie de balanza emocional, transformándola en una de las dimensiones más poderosas.

Para Mayer y Salovey, la IE es una manera de procesar la información emocional, uniendo el raciocinio con la emocionalidad, dejando a estas últimas facilitar el proceso cognitivo haciéndolo más efectivo, poniendo atención de forma más inteligente y exhaustiva en nuestra vida emocional (1997)

a) Inteligencia emocional como una habilidad (Salovey/Mayer)

Según Mayer y Salovey (1997), "la inteligencia emocional incluye la habilidad para percibir con precisión, valorar y expresar emoción; la habilidad de acceder y/o generar sentimientos cuando facilitan pensamientos; la habilidad de comprender la

emoción y el conocimiento emocional; y la habilidad para regular las emociones para promover crecimiento emocional e intelectual” (p. 10)

Conforme a lo que postulan los autores anteriores, considerando la inteligencia emocional como una herramienta social de gran utilidad, aquel que desarrolle mejor su IE estará más cercano a una expansión de sus habilidades sociales. Su postulado manifiesta un referente de persona elevado con respecto a su autoconocimiento, pudiendo ser las emociones un factor reconocible y manejable para él mismo. Por ende, esta concebirá sus emociones como parte de su día a día, considerándolas en sus decisiones, satisfaciéndolas, reconociéndolas, expresándolas para relacionarse con otros.

Este ser presentado por los autores se refiere a un “pensador con el corazón” (“a thinker with a heart”) que estará atento a sus necesidades y exigencias desde un lugar más propio, dándose a entender como alguien integral y más complejo, un ser que comprende y se comprende desde un interior para poder entenderse con otros desde un lugar de lo sensible, pero también de lo concreto y real como son las emociones, porque nada más real que lo que se siente y se percibe con el cuerpo y para el cuerpo.

Estos autores ahora visitados son los primeros en revisar el concepto de inteligencia emocional y son los mismos en conjunto a Caruso, en el año 2000, quienes revisitan el concepto, pero esta vez segregándolo en tres ejes: movimiento cultural, rasgo de

personalidad y habilidad mental. Son ellos los que le toman la importancia a las emociones para especificar que somos más que solo seres pensados desde la cabeza, aunque muchos le den una basta importancia a Goleman por sintetizar toda una información y haciéndola más cercana al público, Mayer y Salovey, no han tenido un reconocimiento a nivel que lo tuvo Goleman, siendo ellos los que toman este concepto nuevo como es la IE y nombrándola habilidad, entendiéndose la habilidad como la capacidad y disposición para algo, lo que se ajusta plenamente a las emociones según los autores visitados.

Salovey expresa en la prensa que un contexto educacional los alumnos se enfrentan constantemente a situaciones en las que tienen que recurrir al uso de las habilidades emocionales, algunas veces sin darse cuenta y otras veces de forma consiente, para adaptarse de forma adecuada a la escuela. Por ende, los profesionales a cargo, llámese profesores, guías, monitores o acompañantes deben desplegar sus conocimientos en IE durante su ejercer para controlar y guiar sus emociones y las de sus alumnos, puesto que están en un contexto de presentarles el mundo tal cual es, o al menos dentro de lo posible, lo cual es una forma amable de percibirlos durante el proceso de enseñanza – aprendizaje.

b) Relaciones interpersonales (Salovey/Mayer)

La inteligencia emocional propiciará desde el auto conocimiento emocional una serie de conductas y actividades relacionadas con otros de una manera humana integral,

como es el ejercicio docente, despertar conocimientos en otros es una tarea de cuidado y respeto, con responsabilidad y bastante presión. Un docente que se encuentre en contacto con su inteligencia emocional estará ligado al éxito comunicativo, para con sus pares y sus estudiantes. La importancia que le otorgaron los autores al concepto es que se tiene que dar a la apropiación de la persona como una especie de redescubrimiento intrapersonal. Es lo que debiese ser un motor, ya al momento de tomar otras personas a cargo saber cómo abordar su día a día incentivando la enseñanza con muchas más capacidades y concepciones más que solo el contenido duro, sino que sea enseñanza – aprendizaje efectivo.

Parte de esta dimensión de autoconocimiento se relaciona con la danza y más precisamente con la eukinética, en donde dancísticamente cada persona tiene su forma de ser y moverse, llevando al conocimiento de forma más integral.

c) La evaluación y las habilidades emocionales

(Salovey/Mayer/Caruso/Fernández/Extremera)

Como se ha mencionado antes, se reconoce la inteligencia emocional con un modelo de habilidad, la cual es segregada en cuatro factores, según los autores Salovey y Mayer (1997): a) Percepción de las emociones de manera eficaz, b) Usar las emociones para posibilitar el pensamiento, c) Reconocer y comprender las emociones, y, d) Manejar emociones. Estas cuatro dimensiones pueden ser de gran ayuda para el

docente que quiera ejercer la evaluación de sus estudiantes, va a depender de lo que se quiera evaluar y dentro de que contexto está inserta esta evaluación.

Si acaso el docente o guía busca evaluar habilidades intrapersonales, pedir a su estudiante que realice un auto informe llamándolo a la introspección, le permite al estudiante un proceso emocional de valoración propio, es un ejercicio de auto valoración, el cual será beneficioso tanto para el que lo realiza como el que lo propicia, dotando al guía de una herramienta profundamente poderosa dentro de su ejercicio docente prestando especial atención a la persona de forma integral, más que solo la entrega de un contenido.

d) Inteligencia emocional referida a la danza

Siempre se ha dicho que la danza mejora el ánimo de las personas, pero ¿qué tan cierto es eso? ¿qué papel juegan las emociones en las transformaciones físicas? En estudios actuales de neurociencia y ciencias sociales se ha descubierto el rol fundamental de las emociones en el plano de la salud de las personas, mejorando el bienestar y su felicidad (Fernández – Berrocal, 2009, p.33), así como también “diversas evidencias empíricas muestran que las personas felices son más sanas física y psicológicamente, afrontan mejor el estrés, e incluso, viven más tiempo (Fernández – Berrocal y Extremera, 2009, p.87)

Fernández, Barrocal y Ramos (2005) mencionan que las emociones que pueda manifestar una persona ante una situación específica, tienen una clasificación de tres niveles de respuesta: nivel cognitivo, fisiológico y motor, y que para provocar un cambio corporal o respuesta de acción se tiene que incidir en cada uno de ellos:

- Cognitivo o lo que pienso: esta dimensión se encarga de analizar la situación presentada, reconocer si hay alteraciones o subjetividad al verla y tratar de ser objetivo.
- Fisiológico o lo que siento: esta dimensión trata de controlar aquellas emociones que sujan, a través de estrategias de relajación y de ejercicios de respiración.
- Motor o lo que hago: finalmente esta dimensión indica que acción voy a tomar frente al problema o situación, se trata de decidir cómo actuar. (Bimbela JL, 2006)

Dimensiones	Definiciones
Percepción	Capacidad de sentir y expresar sentimientos adecuadamente
Comprensión	Comprensión de los estados emocionales
Regulación	Capacidad de regular estados emocionales correctamente

Fuente: Fernández-Berrocal y Ramos Diaz (2002, pp. 35-38).

Dentro de la danza estas tres dimensiones pueden observarse trabajar en conjunto y al parecer al mismo tiempo, la respuesta del cuerpo ante una posible caída, tomada, agarre y cualquier eventualidad que pueda surgir dentro de una coreografía o una improvisación pareciera ser un tipo de inteligencia, como menciona Howard Gardner (1993) otorgando a la danza como poseedora de inteligencia kinestésica, que dotan a los cuerpos la capacidad de resolver problemas a través del control corporal, por ende el ajuste de sus energías.

“...Se destaca el factor control del movimiento como una cualidad de la danza que implica que se haga uso de las capacidades físicas y cognitivas. El trabajo de la coordinación, del ritmo, del eje corporal, de la estabilidad, de la consciencia y el control postural, la expresividad, la creatividad y la memoria está presente en el arte del movimiento. (En la danza moderna y contemporánea) no rige la técnica y la estética sino la libertad de moverse expresando lo que se siente” (López – de Rueda, 2013, p.143)

Con la cita anterior podemos identificar la importancia que poseen las emociones, la identificación y la regulación de estas para un bailarín, la mente y el cuerpo deben estar conectados al cien por ciento para poder realizar un movimiento en su máxima expresión y con la energía necesaria, si la emociones o el mundo

interno está disperso o en otro sitio, la tensión del cuerpo será innecesaria y podría hasta causar accidentes, López y de Rueda (2013) mencionan que “la conexión entre cuerpo y emoción, permite que haya consciencia en aquello que hacemos, nos movemos pero sentimos el movimiento y le damos un significado. Por todo ello la danza podría considerarse una buena herramienta para desarrollar las habilidades emocionales.” (López – de Rueda, 2013, p. 143)

Así es como desde el estudio de un cuerpo entrenado, es decir, un bailarín y sus experiencias se podrían develar las dimensiones de la Inteligencia Emocional con mayor claridad y esclarecerlas gracias a las habilidades adquiridas por la danza, siendo ésta también vehículo para el despliegue del cuerpo-emoción por medio de la técnica llamada eukinética.

6. Marco metodológico

6.1 Enfoque metodológico

El enfoque cualitativo, señala López Noguero (2002), responde a investigaciones de carácter social, en donde los datos que se extraerán son más bien subjetivos, es un proceso de reflexión continua en donde el investigador se disciplina personalmente para generar un método de teorías e hipótesis, ya que la base está en la intuición y en los aspectos artísticos del producto. (Noguero,2002, p.169)

Este informe tendrá un enfoque cualitativo, ya que el interés de la investigación se centrará en las personas, sus historias de vida, su corporalidad y como estas se relacionan directamente con otros, no a las personas como objetos cuantificables ni para una extracción de datos duros, sino que de forma más sustancial e interna haciendo viable la profundización del estudio de estos sujetos, entendiendo su propio actuar como fenómeno a observar. Es por eso que el modelo cualitativo se ajusta de forma precisa a esta investigación debido a que se enmarca dentro de un ámbito social, es la mejor manera de llegar al sujeto, hecho que el modelo cuantitativo no da abasto para el análisis de la inteligencia emocional y sus facultades afectando a los sujetos, así como también la relación con la eukinética, la cual siendo cualidades del movimiento y tan propia de cada persona sugiere una indagación más íntima, con base en experiencias y desarrollo del cuerpo diferenciado.

6.2 Tipo de investigación

La investigación se llevará a cabo desde el paradigma interpretativo puesto que los datos se obtendrán desde la experiencia propiciada por los sujetos, es decir, para entender ciertos aspectos de la conducta humana, dentro de este paradigma se encuentra la fenomenología, la cual recoge la característica de lidiar con las experiencias subjetiva inmediata de los investigados, a través de sus vivencias y características personales se realzan y sustentan los datos. Los sujetos a estudiar en el caso de esta investigación serán bailarines profesionales de la escena chilena con experiencia en danza contemporánea, para lo cual el paradigma fenomenológico

calza con la visión y objetivo general, identificando en cada uno de ellos sus experiencias previas como también las vividas ejerciendo su profesión, como se hablará de experiencias y corporalidades específicas, el registro será totalmente subjetivo y específico para cada uno de ellos.

6.3 Tipo de muestreo

Se trabajará con el muestreo intencional, ya que se seleccionarán los sujetos a intervenir, los cuales son algunos bailarines profesionales chilenos insertos en la escena de la danza contemporánea que tengan relación directa y reciente con la práctica en el proscenio, debido a su constante revisión de su inteligencia emocional puesta en el marco escénico y la utilización de la eukinética para esto, dependiendo del tipo de requerimiento por parte de coreógrafos o directores.

6.4 Unidad de análisis

Los recursos a utilizar en la investigación serán de opinión, de experiencia, de pensamientos, de sensaciones y percepciones, estos métodos se verán reflejados en el estudio puesto que es la manera más habitual de representar la realidad por medio de entrevistas.

6.5 Técnicas de recolección

Las técnicas de recolección serán entrevistas semi-estructuradas y observación participante dado que la tipología de la investigación es cualitativa y pone en su enfoque central a los sujetos y sus emociones.

6.6 Técnicas de procesamiento

La técnica para procesar la información obtenida mediante las entrevistas será de análisis de contenido, técnica que nos permite teorizar la información que se adquiere, captando palabras claves, temas y conceptos en común, con el fin de generar material que una los discursos de los bailarines de danza contemporánea asimilando técnicas, uso del cuerpo, gestos y lo que parezca pertinente para los entrevistados para relacionar la eukinética conocida por ellos y adquiridas de maneras diversas con la inteligencia emocional, entendida como el reconocimiento de las emociones y su utilización en la escena, como también fuera de esta.

7. Análisis de resultados

Se revelan a continuación los resultados obtenidos mediante las entrevistas semi estructuradas realizadas para la presente investigación. La organización de esta responde directamente a los datos entregados por bailarines profesionales de danza contemporánea en relación con la inteligencia emocional en el rol de intérprete y el rol pedagógico. Es por esto, que el análisis se dividirá en dos partes, dimensión intérprete y dimensión pedagógica, pues responde al relato de las entrevistas a las y los bailarines en donde ellos mismos diferencian sus roles en dichas dimensiones.

7.1 El bailarín profesional de danza contemporánea y su relación con la inteligencia emocional en su rol intérprete

En esta dimensión se pueden diferenciar tres divisiones relacionales obtenidas a partir de la codificación de las categorías de las entrevistas. Estas se vinculan directamente con el rol interpretativo en que se identifican los bailarines, las cuales se dividen en interpretación e inteligencia emocional, interpretación y eukinética y una última división es la relación de la interpretación, la inteligencia emocional y la eukinética.

a) Interpretación e inteligencia emocional

Una de las primeras relaciones que se establece gracias a los resultados obtenidos en las entrevistas es el trabajo interpretativo con las emociones, relación que responde en el caso de la presente investigación al ámbito de la inteligencia emocional. Ambos entrevistados concuerdan que la inteligencia emocional está ligada con la interpretación y es totalmente fundamental para la carrera del bailarín debido al constante trabajo con las emociones.

La entrevistada número uno menciona que:

“sipo’ si tengo una inteligencia emocional voy a poder asumir también ciertos procesos creativos que a veces requieren... como que uno se encuentra con uno bien fuerte ¿sí? en todos los lugares po’ como en los defectos, en las carencias, en... es como un viaje hacia adentro pa’ poder salir afuera. (E.1.21)

Se puede evidenciar que, para ella, la inteligencia emocional es bien entendida como una habilidad para enfrentarse a nuevos procesos, como se menciona en el marco teórico de la presente investigación y se ajusta con lo que proponen los autores

Mayer y Salovey el año 1997, los cuales detallan que la inteligencia emocional es una habilidad para percibir, identificar y expresar emociones. Esta definición concuerda con lo que entiende la entrevistada sobre la concepción de la inteligencia emocional, para corroborar cuenta sobre una situación en la que tuvo que hacer manejo de sus emociones en pro de su salud emocional, hacerse cargo de la habilidad que entrega esta inteligencia para reconocer las propias emociones y disociarlas:

“porque cuando quedo embarazada del Dante como que ahí yo dije: oh que heavy, me toca hacer la Frida, ¿sí? con estas emociones y como no quiero transmitir entonces ahí, yo creo, es heavy, pero yo me acuerdo haber dicho como en ese proceso de embarazo, de ser, de empezar a ser mamá, como aprender a separar ¿cachai? Aprender a separar, no hacerse mierda uno ¿cachai? Como por medio de la emoción que tenía que llegar, sin saber, yo creo que es un... fueron recursos demasiado intuitivos ¿cachai? Entonces en ese sentido como interpretación em... recurro al imaginario obviamente, em... al vivir a tratar de sentir un poco lo que se está proponiendo según lo que te toque ¿sí?” (E.1.8)

Lo anteriormente expuesto concuerda, además, con varios puntos del listado de habilidades de competencias emocionales que propone la psicóloga Carolyn Saarni (1997, p. 46-59; 2000, p.7-78), precisamente con el punto número 1 que menciona:

“Conciencia del propio estado emocional: incluye la posibilidad de estar

experimentando emociones múltiples. A niveles de mayor madurez, conciencia de que uno puede no ser consciente de los propios sentimientos debido a inatención selectiva o dinámicas inconscientes.”

En este caso la presente cita se puede relacionar con lo mencionado por la entrevistada en el reconocimiento de las emociones por las que estaba experimentando al estar embarazada. Ella dentro de este nuevo estado emocional decide separar su sentir propio con su sentir interpretativo, en pro de su interpretación y en pro de no transmitirle sentimientos negativos que debía sentir en la obra a su hijo. También dentro de la misma cita se habla de la relación con el grado de madurez emocional, mientras mayor el nivel de madurez más especializada es la atención hacia las emociones.

En cuanto al reconocimiento propio de las emociones el entrevistado dos también hace referencia, pero haciendo énfasis en lo humano diciendo: *“pero el trabajo de entender la emoción en el artista primero tení” que hacerla como un trabajo humano, de ser humano.”* (E.2.12) refiriéndose a un supuesto deber o principio del ser humano hacer un trabajo introspectivo con las emociones, reconocerlas antes de cualquier cosa, antes incluso del trabajo emotivo con la interpretación. Con respecto a esto también asevera que: *“Como que uno como ser humano tiene que hacer el trabajo de comprender las emociones...”* (E.2.12) con esto reitera el deber que siente como ser humano de hacer una revisión interna personal al referirse de las emociones.

Para los entrevistados resulta importante una revisión propia de reconocimiento emocional antes que enfrentarse a cualquier trabajo interpretativo, ya sea para no afectarse a ellos mismos de las emociones que la escena requiere o para no afectar a otros con las emociones que estos podrían llegar a sentir, como es el caso de la entrevistada número uno, con su hijo en el vientre.

Si bien, el comprender las emociones es parte de las habilidades de la inteligencia emocional, no es una habilidad desarrollada por la práctica de la danza, como bien mencionan los entrevistados, más bien la práctica constante de la danza y su relación con la interpretación desde las emociones hace que los bailarines estén observando constantemente a su interior, no de modo analítico sino más bien sensitivo.

“pero como la danza en sí tiene que tener un sentido más interno que se logra, que se entiende desde la observación no más po ¿cachai? Observación más interna, como mirar con el corazón, como mirar la danza lo que te están pidiendo, lo que te están diciendo que repitas desde lo interno” (E.2.8)

Corroborando lo dicho por la entrevistada número uno con respecto a su trabajo interno de reconocer las emociones para así diferenciar las propias de las que son usadas en escena, el entrevistado número dos también concuerda con la idea de reconocer las propias como deber de la persona natural antes que como artista, por lo tanto la inteligencia emocional te dota de una atención particular de las emociones que resulta ser útil para la danza, y así para la interpretación.

Por otro lado, al ser la danza un arte relacional, en conjunto y/o colectivo se está obligado de manera intrínseca a interactuar con otros, ya sea un compañero de escena o con el espectador. De este carácter colectivo nos habla el entrevistado número dos, la forma de relacionarse la asocia a la comunidad, la cual aplica para la danza:

“...entonces confío mucho en la comunidad yo, como en el comunitario, soy de amigos también, me refiero a que esa forma de relacionarme como ciudadano es la misma forma en que me relaciono con la danza también, para mí la danza tiene una relación comunitaria, independiente que sea super solitario no me gusta bailar solo.” (E.2.9)

De este carácter comunitario que el entrevistado entiende la vida, lo transfiere a la danza, priorizando las composiciones colectivas por encima de la interpretación en solitario. Así relacionarse con otros le da sentido a su discurso como persona y por lo tanto a su danza, continua:

“entonces me gusta cuando la danza también se transforma en eso, que es un fin comunitario, es un discurso en grupo, los discursos en grupo son super lindos porque juegan en lo que tu dejas de decir y lo que tú quieres decir, que las relaciones se construyen en eso, en el ceder y en el aceptar, en el entregar y el no entregar, en este momento me toca no decirlo, en este momento me toca no hacerlo, en este momento solo me toca escuchar” (E.2.9)

Esta forma de relacionarse y entender al otro surge prioritariamente en la práctica de la danza colectiva, como lo hace el entrevistado, en donde el "aceptar y ceder" que ocurre explícitamente en el cuerpo, también ocurre con sus relaciones en la vida fuera de escena. Ese "en este momento me toca no hacerlo" es un claro indicador de consciencia de los tiempos propios y los del otro, en donde no sólo se entiende para la interpretación y/o realización de algún movimiento, sino también con lo que el compañero o compañera de escena está interpretando en esta.

Esta habilidad emocional está altamente relacionada con el punto dos del listado de la psicóloga Saarni (1997) que indica que la habilidad para discernir y entender las emociones de otros siempre está basada en un contexto y en las pistas emocionales en las que haya algún consenso social de su significado. Aquel contexto social que habla Saarni se puede interpretar en este caso como la práctica de la danza, específicamente en la escena al interpretar, en donde cada obra que surge de un colectivo es un universo propio y único, en donde confluyen los distintos lenguajes de cada uno de los intérpretes, por ende, hay un sistema de relaciones nuevo con una forma de comunicarse única, en donde se vuelve a reconfigurar el sistema de relacionarse.

Al preguntarle a los entrevistados con respecto al por qué ellos considerarían importante la inteligencia emocional dentro de su práctica interpretativa en la escena, la entrevistada número uno responde:

“porque te permite conocerte y al conocerte tú en tus diferentes posibilidades eh... tanto como de rango de movimiento como de cuerpo y tus emociones, vas a ser mejor intérprete, entonces... o vas a poder transmitir mejor esto, que aparte que es tan abstracto ¿sí?” (E.1.21)

A partir de lo que asevera la entrevistada se logra ver que ella entiende la inteligencia emocional como una herramienta de autoconocimiento, nuevamente nombrando el mundo interior. Se refiere también a las diferentes posibilidades de conocimiento, corporal y emocional, lo cual hace más completa la concepción de sí misma. Ella también hace mención a la posibilidad de transmitir las emociones, lo cual dice que la hace mejor intérprete, asumiendo esta transmisión de emociones como una ventana al espectador, mejor transmisión es igual a mejor captación por parte del observador.

Las emociones están siempre presentes en la danza, aseveración que es repetida por los entrevistados y por los textos, también por definición una de las acepciones menciona que la danza es una forma de comunicación, en donde se usa el lenguaje no verbal entre los seres humanos donde el bailarín o bailarina expresa sentimientos y emociones a través de gestos y movimientos. Aunque en una primera instancia la danza aparece gracias al gozo del movimiento libre, como comenta uno de los intérpretes entrevistados, su gusto por la danza y el ser intérprete:

“pero todo viene del gusto por bailar, puede sonar así como ¡ah! a este hueón le gusta bailar, pero en todo caso eso tiene un peso teórico super fuerte también po’ tiene como el entender el bailar, entender lo que es la danza desde el intérprete, por eso pa’ mí el intérprete siempre fue como una bandera de lucha, así como yo soy interprete, la única bandera de lucha que yo podría tener con la danza, es yo soy intérprete y entiendo la danza desde ese lugar”
(E.2.6)

Esto resulta ser desde una primera instancia, el primer acercamiento a la danza, ya luego con la práctica constante y la exploración personal de la propia corporalidad surgen otras capas dentro del encanto de la danza, surge la interpretación de mano de las emociones. Las emociones surgen dependiendo de lo que el cuerpo y la escena requiera, la danza suele ser más emocional que otras artes como lo identifica el entrevistado dos: *“yo siempre la danza la hablo como más desde ese lugar, como desde lo emotivo, lo sensitivo de bailar.”* (E.2.6) Identificando su danza propia como algo más allá de lo físico, incluyendo las emociones desde una capa interpretativa, así mismo para referirse a la danza cuando caracteriza a algún personaje menciona: *“la danza no es actuada, la danza es sensitiva, entonces como uno transforma el caracterizar algo desde la emoción solamente, no desde el personaje, no es el personaje que está llorando ¿cachai? La danza tiene esa capacidad de caracterizar algo desde la emoción, desde lo emotivo”* (E.3.6) otorgándole a la danza carácter

emotivo, requiriendo un manejo más completo de las emociones que según Mayer, Salovey y Caruso (1999) en su teoría expuesta sobre habilidades de la inteligencia emocional, cumpliría con todas las dimensiones: percepción, asimilación, comprensión y manejo de las emociones, siendo esta última la más compleja de dominar y la más útil para la danza, por lo tanto también para la interpretación.

Así es como emoción e interpretación están relacionadas directamente, cuerpo y mente se hacen uno para una mayor credibilidad de la expresión, idea, emoción o atmósfera a transmitir, como menciona el entrevistado número dos:

“Pero como tu cuerpo es capaz de llorar, entonces llegar a esos lugares de interpretación es lo más difícil, digo lo más difícil porque necesita un trabajo más profundo hacer que tu bíceps llore, qué significa que tu piel, que todo tu cuerpo esté llorando, es raro, pero es científico también porque el cuerpo se afecta con las emociones, entonces para lograr interpretación obviamente tienen que estar las emociones” (E.2.10)

De este modo la relación de la interpretación y la inteligencia emocional queda en evidencia de manera experiencial, desde el punto de vista del intérprete quién comenta que “hacer llorar al cuerpo” o expresar que el cuerpo presenta la emoción de la pena es lo más complejo de la interpretación, más allá de la ejecución del movimiento, puesto que involucra un trabajo más interno del bailarín. Este trabajo interno del bailarín corresponde al análisis emocional que debe hacer el intérprete

antes de representar su trabajo en escena, la inteligencia emocional y la interpretación en este caso están ligadas por el cuerpo.

Entonces el mismo entrevistado en otra de las preguntas concluye por sí mismo que la danza más allá de darle manejo técnico de su cuerpo, le ha dado una serie de herramientas sensitivas, las cuales lo acercan a las emociones, a su reconocimiento, su comprensión y manejo de una manera más acabada, para desenvolverse en los diversos trabajos interpretativos, bajo distintos tipos de estilos y técnicas, pudiendo ser su cuerpo y su trabajo más versátil.

"entonces más allá de tener un manejo o que me haya dado herramientas técnicas para entender la danza, como que la danza me ha logrado dar herramientas sensitivas, sensibles, emotivas de donde abordar una escena, de donde abordar un acto político, de donde abordar una performance, de donde abordar una obra, de donde abordar un discurso o diálogo y siempre que hablo ahora es sobre danza, discurso en danza, dialogo en danza." (E.2.6)

Como se puede evidenciar la inteligencia emocional es una herramienta muy bien aprovechada por los bailarines entrevistados. Resulta ser muy útil para ellos reconocer y gestionar diversas emociones puesto que así pueden plasmarlas en escena a través de su cuerpo. El dominio de esta herramienta beneficia a la interpretación de los intérpretes gracias a la atención constante que se les da a las

emociones para representarlas de manera corporal y no de la manera común como se conocen y ven en la "vida real".

Gracias a los entrevistados se puede concluir que la danza, por encima de otras disciplinas artísticas no pone en evidencia la emoción como tal, sino una interpretación corporal abstracta de lo que sería dicha emoción, desafiando al intérprete a usar la creatividad del mismo para traspasar barreras de lo comunicacional, es por eso que se entiende la inteligencia emocional como una herramienta fundamental para la vida laboral de un intérprete bailarín en la escena actual, como menciona la entrevistada número uno a modo de conclusión.

"yo siento que no hay una madurez da lo mismo la edad, si no hay una madurez de esa inteligencia (emocional) es mucho más difícil que recurrir a otros lugares po' que te limiten, que conocerte. Sí como que la inteligencia es fundamental." (E.1.21)

b) Interpretación y eukinética

Otra dimensión surge a partir de la recaudación de información por medio de entrevistas, es la relación que surge de la interpretación y la eukinética. En cuanto a lo que se refiere al cuerpo y entendiendo que interpretación está ligada a la emoción podemos identificar que, para reconocer una emoción, primero debe ser vivida o experimentada por el cuerpo en forma real. El entrevistado número dos se refiere a dicho conocimiento de la emoción o experiencia:

“que se necesita para que se potencie la interpretación, entonces qué necesito para que la Vane potencie su interpretación de sentir con la piel, necesito otros cuerpos que la potencien, que la aprieten que la aprieten y le hagan sentir la piel de los demás, salgan todos, ahora baila.” (E.2.19)

En este caso, el entrevistado deja ver que para potenciar y realmente interpretar lo que se está requiriendo, que es sentir desde la piel, se realiza la experiencia concreta que es sentir otros cuerpos cerca para así rozar y percibir de manera real, guardando la experiencia en el cuerpo para luego ser interpretado sin necesidad de repetir esa práctica.

Este ejercicio se puede relacionar directamente con la eukinética, debido a que se observa una técnica corporal para un manejo de determinado requerimiento escénico, además se ajusta a lo que postula Cifuentes et al. en su libro sobre la eukinética, los cuales se refieren a ella como una técnica de la interpretación.

A partir de esta definición de eukinética, se comprende que la interpretación del bailarín dependerá netamente del dominio que tenga este por sobre su cuerpo. Un buen manejo de mecánicas corporales para adquirir control y conciencia del cuerpo (Cifuentes, Fernández y Núñez, 2010) definirá el desempeño que tendrá el intérprete en escena.

Ahora bien, con respecto al concepto de técnica que se tiene de la eukinética, también se debe referir a la gran cantidad de técnicas, estilos y formas en donde la

eukinética tiene cabida, cómo afecta la diversificación y la versatilidad de estos en el cuerpo de los bailarines entrevistados y cómo el cuerpo se presta a la interpretación. La entrevistada número uno emite su opinión y experiencia con respecto a la técnica y la diversificación de técnicas.

"yo pienso que para ser un bailarín profesional la técnica nunca la puedes dejar de trabajar, sea en cualquier aspecto, como también alcancé a tener clases con Patricio durante 3 años, entonces sipo, desde el lugar como de la interpretación eemmhh... desde lo creativo emhhh... todo como que requiere una técnica y al manejar más técnicas es como que podís' también recurrir a tu propia búsqueda, sip." (E.1.3)

Ella hace alusión a la importancia del entrenamiento constante por parte del bailarín, eso si se requiere ser bailarín profesional. Desde la interpretación y lo creativo menciona que se requiere una técnica y la multiplicidad de técnicas por las cuales se puede iniciar una búsqueda del propio lenguaje, de la propia manera de moverse, es decir, de la eukinética propia.

A partir de esto se le pregunta si acaso la técnica para ella es un lugar donde siempre se puede recurrir para una mejor ejecución e interpretación, a lo que responde que: *siempre, siempre, algo seguro y de ahí podís' tú hacer en el fondo lo que quieras.* (E.1.4) aludiendo la libertad que genera la técnica o la diversidad de éstas, para "hacer

lo que tú quieras”, es decir, ejecutar cualquier movimiento o interpretar desde el lugar que se prefiera.

Por su parte, la visión del concepto que el entrevistado número dos posee de técnica es un poco más diversa, debido a su vasta experiencia con diversos tipos de técnicas, él parte diciendo:

“Como que claro yo siempre he sido muy, soy medio hiperquinético, entonces como que hice de todo, hice show, hice vouguing, hice hip hop, hice girly, hice ballroom, hice jazzdance, como que salsa, como que me metí en todas, Butoh, capoeira, he pasado por todas y eso me ha ayudado también a entender la versatilidad de la danza y la versatilidad del pensamiento del bailarín.” (E.2.6)

Desde el punto de vista de esta versatilidad que propone el entrevistado, es donde se entiende también su forma de ver la interpretación, de aquella versatilidad con respecto a la danza, lo que se atribuye al cuerpo, pero también se hace hincapié a la versatilidad del pensamiento del intérprete. A partir de esto se puede hacer relación a lo que propone Cifuentes et al. con respecto a la eukinética, quienes proponen que el dominio de las cualidades del movimiento resuelve muchos enigmas corporales con respecto a la versatilidad del bailarín, volviéndolo un intérprete creativo y no solamente un ejecutante de pasos o movimientos.

El entrevistado continúa diciendo:

“Creo que la experiencia más allá de manejar técnicamente las cosas significa como tu lograrai’ los diversos mundos de la danza o de los lenguajes, porque tiene que ver con una h... mental, entonces yo no tengo ningún problema en bailar ballroom y después bailar como mujer, o bailar con tacos, o bailar como hombre, digo hip hoper. Eso te da la posibilidad de ser más permeable y poder navegar por los distintos mundos de la danza, o hacer el ridículo en una obra o bailar algo muy show ¿cachai? Más allá de lo técnico que me entrega la danza” (E.2.6)

Aquí hace referencia a los lenguajes de la danza aludiendo a los diversos estilos con sus diversas formas y cualidades, diversidad que deja a relucir su dominio con la eukinética, pudiendo moldear su cuerpo a las diferentes exigencias que cada “mundo” de la danza como él mismo lo denomina le exige. Tener un cuerpo permeable y con la capacidad de adaptarse, dominar y ejecutar diversos lenguajes es un beneficio que entrega la eukinética según Cifuentes et al. al ser las cualidades del movimiento una técnica de interpretación que no solo prepara para una sola técnica, sino que se adapta a cada uno de los lenguajes que en la danza exista.

Lo que ambos entrevistados mencionan y se encuentran es que su técnica formadora y madre fue la técnica moderna. Ambos concuerdan que es uno de los estilos de danza más completo y flexible para la base de un bailarín profesional, en cuanto a los contenidos que entrega para el desarrollo de la interpretación y en cuanto a la

forma en que estos contenidos se entregan según lo dicta la misma técnica. Así, como la técnica moderna es su formadora también lo son la coréutica y la eukinética.

En cuanto a la emoción ligada a la interpretación y la eukinética el entrevistado número dos comenta:

“yo creo que la emoción complementa la eukinética, la potencia, hay veces que no es necesario que se potencie tampoco, entonces a veces tal vez no es necesario que esté la emoción, pero igual intrínsecamente va a estar la emoción siempre, siempre va a estar, hasta cuando bailai’ pajero, no querí’ bailar y te da lata, no quiero, incluso eso ya potencia tu... claro, el tema es que tú como intérprete, como tu pega, tu oficio tení’ que llegar al lugar y tení’ que estar po’” (E.2.20)

Como las emociones están presentes intrínsecamente en la interpretación, es inevitable que afecten de manera concreta al cuerpo de los bailarines como comenta el entrevistado. Es la emoción que hace al cuerpo moverse de determinada manera, pero es el intérprete quién decide como gestionar esta emoción y es aquí en dónde entra la eukinética, quien se encarga de ejecutar de mejor manera lo que ocurre en escena organizando los movimientos para una interpretación más verosímil.

Así la interpretación y la eukinética están ligada de forma concreta en base a la capacidad de control que tenga el bailarín ejecutante sobre su cuerpo. Esta unión se verá enriquecida según el grado de experiencia que tenga el intérprete, mientras más

formas, tiempos, pesos, energías se experimente con el cuerpo mayor será la libertad de expresión y mejor será el acercamiento a la verosimilitud de movimientos, es decir mejor interpretación.

“como está tu tono, como está tu energía para llegar a ciertos momentos que van saliendo las emociones” (E.1.15)

c) Relación del intérprete con la eukinética y la inteligencia emocional

La última dimensión que aparece en relación con la interpretación es esta misma sumada a la eukinética y la inteligencia emocional. Este nexo está intrínseco en la danza como mencionan los bailarines entrevistados en los capítulos de análisis anteriores, debido a que, gracias a su práctica escénica la interpretación, pasan constantemente por la emoción usando la eukinética, como ellos mismos mencionan.

A consecuencia de la versatilidad del entrevistado número dos, su percepción de la danza y la práctica de la interpretación dentro de esta es de entrega, ya sea él para con cada estilo que realice y el estilo para a su versatilidad. La danza le entrega una facilidad para entender el cuerpo en varias situaciones:

“entonces en la danza creo que se puede, como que traspasa esos lugares como el no prejuicio de las cosas traspasa la danza, obvio, obvio que si po’, y eso permite poder tener la capacidad de navegar por distintos lados también, por eso yo me permito bailar lo que sea, si es realese, si es fly low, no sé butoh, show, brillo, escarcha, pestaña, ósea si me hacen hacer drag, lo he hecho

también, como que lo hago no soy drag, pero lo he hecho porque me ha tocado pa' una obra y después tengo que hacer Calaucán, tengo que sacarme los brillos y hacer de indio.” (E.2.7)

Esta visión de la danza es totalmente interpretativa, puesto que habla de la experiencia de haber interpretado y vivido esos estilos de baile, lo cual identifica también un compromiso con la versatilidad de estados debido a las diferencias emocionales de cada uno de ellos. A esta forma de ver la danza o la técnica de cada quien de forma interpretativa se le puede sumar la historia personal de cada quién, para la entrevistada número uno suele ser recurrente recurrir a lo autobiográfico para su práctica de la técnica “capoeira”:

“el lugar histórico también, me gustaba llegar, me gustaba proponer este lugar como reflexivo en cuanto a, como la capoeira, la historia para mí de un pueblo ¿sí? de ancestros, como que también recurro al autobiográfico ¿sí?” (E.1.19)

También añadiendo el plano reflexivo a su práctica dancística, adquiriendo su interpretación y aprendizaje de esta otra capa. El hecho de que considere el recurso autobiográfico muestra también un ímpetu por afianzar lo vivencial con lo que se lleva a escena de cada quién, pudiendo ser así también con las emociones.

Con respecto a las emociones, el entrevistado número dos indica que estas no solo modifican el porqué de cada movimiento, sino que además según cuanto se identifique corporalmente una emoción es el grado que el movimiento se va a

potenciar. Esto atañe directamente a la interpretación, en sus palabras: *“ósea igual la kinética si está influenciada por la emoción, yo creo, yo creo que la kinética si está influenciada por la emoción completamente”* (E.2.17). Entendiéndose kinética como la cualidad del movimiento de cada quién, éste continúa:

“Entonces claramente la kinética tiene una carga emotiva siempre y la identificación de las kinéticas o de las cualidades del movimiento van a estar cargadas que tanto yo identifico la emoción de ese movimiento, así se va a potenciar el movimiento también, así se potencia la técnica, así se potencia la energía, ósea la cualidad” (E.2.17)

El entrevistado identifica la “emoción de un movimiento” demostrando lo interiorizado que tiene el nexo entre la eukinética y la carga emocional, determinando también su dominio de las emociones, reconociéndolas, categorizándolas y asociándolas a un movimiento el cual se potenciará y se hará aún más evidente para la interpretación del espectador.

Estas capacidades que se desprenden del análisis que realiza el mismo entrevistado encajan con los componentes de la inteligencia emocional que proponían Fernández – Barrocal (2002, pp. 35-38) que son: percepción, comprensión y regulación, específicamente con la dimensión de comprensión, ya que corresponde al ámbito en que las emociones son procesadas mentalmente y surge el entendimiento de estas.

Con respecto a la labor del intérprete en relación a las emociones que se proponen para afectar el cuerpo, la entrevistada número uno devela que se permite la búsqueda de un estado que genere dos o más emociones por medio del movimiento. En donde reconoce estado que transita por una emoción o más, pudiendo afectar el cuerpo de manera más particular: *“yo creo que más voy por ese estado, voy por un estado que lo reconozco, que es un estado que no se queda solo en una emoción, sino que pueden ser dos, tres emociones y eso es lo que fluye ¿sí? sí. Eso.”* (E.1.20) Aseveración que también concuerda con las dimensiones de la inteligencia emocional que mencionaban Fernández – Barrocal y que también concuerdan con la visión del entrevistado número dos de la interpretación y la comprensión de emociones.

Consecuentemente la entrevistada número uno define lo que es para ella un estado y lo que le ha servido para su labor interpretativa, el descubrimiento de estos estados dentro de las emociones le ha hecho poder inmiscuirse de mejor manera en las emociones logrando un flujo y circularidad al momento de atravesar por la emoción, conceptos propios arraigados de la eukinética.

“me pasa que he descubierto que es un estado más que... es un estado que puede pasar por varias emociones, por varias sensaciones, pero es como un estado que te genera este, esta circularidad, este flujo, este... que tiene que ver como con liberar el miedo, liberar el riesgo, liberar cosas ¿sí?” (E.1.8)

Asimismo, menciona otras cualidades que necesita para transitar por estos estados que tienen que ver con el reconocimiento de emociones como el miedo y sentimientos derivados. Esto concuerda también con las dimensiones de la inteligencia emocional de Fernández et. al., más específicamente la dimensión de regulación que es cuando se gestionan las emociones regulando los estados emocionales de manera correcta. En este caso la manera correcta para el uso de estas emociones y sentimientos es liberarlas para dejar que el cuerpo se afecte.

La entrevistada prosigue:

“entonces ha sido como más un estado que una sola emoción, como voy a estar, como más de la interpretación alemana que es como más “ahora estoy en esta emoción y aquí me quedo” o ¿sí? no es como un estado, un estado que va pasando por diferentes momentos y según el movimiento y según el tipo de rango de movimiento que voy... ya sea con los brazos, con la cabeza hacia el suelo o así estática voy dejando sentir eso ¿sí? pero muy en el estado, muy como vivirlo desde el movimiento.” (E.1.8)

Así refiriéndose a la interpretación que se vive desde el movimiento, este movimiento genera estados que a su vez son reflejados en la forma del movimiento para el uso de la interpretación, como un círculo que se completa al ser puesto en escena.

Para el mismo tema el entrevistado número dos comprende que la emoción se debe entender desde el cuerpo y no al revés:

“... la invitación a las emociones, el cuerpo es el que hace la invitación a la emoción, es mutuo igual, cómo que uno analiza la emoción y tení el derecho a vivirla, a pasar por ahí, a llorar, pero después el cuerpo es el que se pone e invita a la emoción “ah mira esto” y entra la emoción. Es un entrenamiento sí, pero un entrenamiento que tiene que ver con entender el cómo... porque esta es un área corporal, obvio, entonces tu cuerpo es el que tiene que desarrollar las herramientas para, uno no llora con la cara, no llora con lágrimas, llora con el cuerpo, entonces cómo potenciar esa herramienta que es lo que yo me he estado dando vuelta y creo estar encontrando es cómo la herramienta que nosotros trabajamos es capaz de generar eso ¿cachai?” (E.2.18)

Aquí es donde se encuentra la opinión de ambos entrevistados, en que el cuerpo comprende la emoción e invita a la emoción a expresarse, luego de eso la emoción invita a la eukinética a modificar el cuerpo. Además, el entrevistado número dos agrega que el cuerpo del intérprete es entrenado en la emoción para entender cómo es su disposición en el momento que surgen determinadas emociones, el peso, la respiración, la mirada, qué músculos se activan y cuáles se desactivan, etc.

Desde esta afectación del cuerpo se da paso para que el intérprete extienda las posibilidades de movimiento y por ende las posibilidades de expresión, al menos para el entrevistado número dos. El entrevistado menciona que es él quién decide abrirse paso a la emoción, vivirla corporalmente, lo que le permite potenciar sus

movimientos. Luego menciona que lo emotivo no solo es emoción o sentimiento puesto en escena, sino que algo que motiva a bailar lo que se baila:

“si el ballroom es emotivo también, la salsa es emotiva, el tango es emotivo, el hacer drag es emotivo porque hay algo que te motiva, hay algo espiritual que te motiva, no sé la epistemología de la palabra emoción, pero tiene mucho de lo que te motiva el espíritu ¿cachai? Creo yo, la inventé no más esta epistemología “es el espíritu, emoción de motivación de moverse”, no sé yo invento hueás, pero como que te mueve el espíritu, esa es la emoción, cualquier cosa, entonces claramente todo tiene una emoción, aunque tu no quieras ponerles.” (E.2.10)

Así para los entrevistados la emoción es más que un estado que deben poner en escena, lo entienden también como el motivante a realizar cualquier estilo de danza, sea o no sea cargado de algún sentimiento en particular. El entrevistado menciona el espíritu como su mundo interno y su motivación al llenar dicho espíritu es la emoción, es decir las ganas que tiene de bailar, así la inteligencia emocional gestiona este hacer y selecciona una determinada danza para desenvolver determinadas ganas de moverse.

Ahora bien, con respecto a la habilidad de relaciones interpersonales que posee la inteligencia emocional y también vinculándolo al desarrollo de una eukinética propia, surge en uno de los entrevistados un discurso que se refiere a la permeabilidad

corporal. La cual debido a su conjugación y aprendizaje de diversos estilos de danza le ha permitido desarrollarse con otros en la danza, aprendiendo de otras kinéticas y la escucha dentro de las mismas danzas.

Este sistema de relaciones de constante escucha no solo resuena de manera mental y analítico, sino que también corporal. La escucha corporal podría entenderse desde las reacciones inmediatas de ceder o activar ciertas zonas para distintas disposiciones del cuerpo, requerimientos corporales o quizás dar cierto protagonismo escénico a quién lo esté requiriendo, en el caso de una danza con más personas.

Con respecto a lo anterior y relacionándolo con la eukinética, Fernández postula un concepto llamado dramaturgia corporal. Este concepto se refiere a la consciencia de la eukinética propia la cual permite movilizarse por la escena con una determinada atención de lo que ocurre, con un cuerpo abierto y disponible en pos de la interpretación y la creación coreográfica. Así el entrevistado número dos, deja en evidencia el mismo concepto, desarrollando su propio lenguaje entendiendo las corporalidades de otros y asumiendo esta dramaturgia corporal para construir un montaje en conjunto como explica a continuación:

“lo delicado de la interpretación y la búsqueda personal del lenguaje es que es super importante el reconocerse uno como en el lenguaje personal que uno tiene, pero también tení que desarrollar la habilidad de desarrollarte con otros y permearte con otros y tener la solidaridad de anularte para potenciar a otros,

entender corporalidades ajenas para acercarte a ellos, entendiendo también que todos somos diferentes, eso es lo difícil igual de la danza grupal, es lo difícil de vivir en comunidad también, pero tenemos que hacer el ejercicio, no lo hemos hecho.” (E.2.10)

Finalmente, en base a lo que presentan los intérpretes entrevistados, su relación con la eukinética y la inteligencia emocional van muy de la mano para su quehacer escénico. Por un lado, la eukinética usada como técnica de base gracias a la formación en danza moderna de ambos bailarines, les ha entregado un vasto conocimiento corporal de control y de saberes muy ligados a las diversas emociones existentes. Las diferentes cualidades del movimiento se relacionan casi de manera instintiva a un determinado estado que los lleva a una interpretación más orgánica o creíble del punto de vista de ellos mismos y también del espectador.

Los intérpretes con respecto a la inteligencia emocional, se relaciona de manera amable, pudiendo solucionar cuestionamientos corporales como mentales en la escena de manera predeterminada o de manera azarosa, puesto que se enfrentan continuamente a representar movimientos corporales relacionados a emociones.

Poseer un cuerpo entrenado corporalmente y la experiencia sobre el escenario hace a los bailarines entrevistados tener una rapidez particular para identificar y así usar de mejor manera las emociones representadas en escena, teniendo un proceso mental y a la vez corporal que serán traducidos por sus cuerpos mediante

temporalidad, peso y flujo específico, otorgando sutileza y muchas capas a su interpretación, más que solo la representación de una emoción literal.

Este conocimiento suele hacer a los bailarines unos intérpretes más completos, debido a las altas posibilidades de permeabilidad corporal que les entrega la eukinética, haciendo una experiencia sensitiva la diferenciación de cada emoción y así mismo su representación en escena. Y a su vez seres más complejos, puesto que la constante mirada hacia el interior para ser representado en el exterior suele desarrollar en ellos una especial atención de las emociones propias, dotándolos de un incremento de sapiencia sobre el tema emotivo.

7.2 El bailarín profesional de danza contemporánea y su relación con la inteligencia emocional en su rol pedagógico

Surge otra dimensión gracias a las entrevistas realizadas, esta vez con respecto al rol pedagógico que ejerce cada uno de ellos. Esta dimensión se divide de la formación propia, aprendizaje y el rol que encuentran en la pedagogía, su pedagogía con respecto a la inteligencia emocional, su pedagogía en relación con la eukinética y la conjunción de pedagogía, eukinética e inteligencia emocional.

a) formación, aprendizaje y rol

Una de las primeras asociaciones que surgen al preguntar por el saber pedagógico es la experiencia propia con respecto a la formación personal en torno a la danza, el

aprendizaje que adquieren gracias a la pedagogía y el rol en el cual se posicionan para ejercer la docencia.

Como se mencionó en los capítulos anteriores ambos entrevistados poseen como formadora a la danza moderna, técnica que adquirieron gracias a una formación universitaria, la entrevistada número uno pasó por la universidad de Chile dos años para luego cambiarse y terminar sus estudios profesionales en danza la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, además de profundizar y complementar su experiencia en danza con cursos de técnica contemporánea, técnica académica y capoeira.

Por otro lado, el entrevistado número dos ingresa a la carrera de danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, no terminando sus estudios debido a la pronta propuesta laboral en danza profesional. Se aventura a tomar múltiples clases como es el ballroom, el vogueing, el jazz, el ballet, hip hop, girly, capoeira, butoh y una infinidad de estilos más, formándose de manera más independiente y prefiriendo esa manera de aprendizaje para una mayor diversidad corporal en pro del descubrimiento del lenguaje propio. Sin embargo, a pesar de la preferencia por una formación independiente alejado de lo academicista que resulta ser la universidad, él considera y reconoce a la escuela de danza de la UAHC, la que menciona como *espiral*, como su lugar de formación y referente para el desarrollo de su propia pedagogía.

“pero igual siempre presentí que la espiral fue mi formadora, como que no no... independiente que me haya formado independientemente en otros lados, siempre he sentío’ que el espiral fue el lugar donde yo me formé, es mi escuela ¿cachai? Completamente, los ideales, la forma... como yo concibo incluso la pedagogía viene mucho de ahí también, de Patricio, de la Manuela, de la Joan, de la Yasna, entonces esa fue como mi formación en danza”

(E.2.2)

En cambio, la entrevistada número uno, quién también posee la misma base universitaria que el segundo entrevistado considera que su entrenamiento más fuerte y relevante es la capoeira, siendo esta técnica la cual profundiza luego de terminar sus estudios profesionales, encontrando allí un training específico que la llevó a la investigación del estilo y la posterior enseñanza del mismo.

“pero mi entrenamiento más fuerte es con la capoeira ahora, estoy... llevo dos así que me puse muy disciplinada como con ese training, como... saqué un poquito la danza pa’ poder tener solo la capoeira en el cuerpo y estoy un poco en esa, estoy bien en la capoeira”. (E.1.2)

Con el objetivo de mantener el training corporal y dancístico que requiere ser pedagoga según la entrevistada, expresa su necesidad continua de la búsqueda de conocimientos prácticos y teóricos como método de aprendizaje propio y actualización:

“porque doy muchas clases y ahora mi sueño, que es como lo que espero hacer, es que las clases que doy en horas, poder tomar las mismas clases jaja ¿sí? como que eso sería como pa’ mí lo que equilibradamente una persona que está entre la pedagogía, que está entregando conocimientos debería estar como en esa, ese es como el sueño” (E.1.5)

Aludiendo a la recomendación de mantener un equilibrio entre las clases que se dictan y las clases que se toman para la gente que se dedica a la pedagogía, manifestando de esa manera que eso para ella es ser un buen docente, aportando en contenidos a los estudiantes y comprendiendo que mantener el training personal permite una actualización como parte del deber de aquel que ejerce un rol pedagógico:

“creo que para ser un buen pedagogo y para que nunca te dejes de nutrir y nutrir a los demás y estar en esos dos lugares, tenís’ que estar nutriéndote para poder entregar”. (E.1.5)

Menciona que para nutrir a los demás, es decir entregar conocimientos actualizados hay que estar en constante aprendizaje, en el caso de la danza, de nuevas corporalidades. Esta apertura a nuevas corporalidades abre paso también a la experimentación en las clases que se imparten, una mirada abierta a mayores desafíos corporales para los estudiantes. Aquí es donde se aplica lo aprendido, posibilitando la misma capacidad corporal que se aprende para ser entregada.

Ella apunta así a los métodos que utiliza para el aprendizaje sea efectivo en sus clases ella responde que usa el juego en una primera instancia, táctica estratégicamente muy favorable para lo que responde a la disciplina que ella enseña, la capoeira, puesto que dentro de esta técnica la utilización del cuerpo es más variada, ubicando los soportes a la inversa y requiriendo de una fuerza extraordinaria para lograr múltiples movimientos y posturas como explica a continuación:

“Todo como juego, harto juego, eh... exploración, improvisación, eh..., el lugar del lugar como coreográfico también, hay un lugar como de entramiento fuerte, así como riguroso que tiene que ver con lo... sobre todo pa’ llegar a lugares como de reconocer los soportes inversos que requiere como de un lugar así bien fuerte de entrenamiento como de estar en la memoria, eh... en relación a la música, como que está, es bien... mareador” (E.1.19)

Resulta ser que la utilización de la metodología del juego para el entrenamiento de la capoeira concede a la entrevistada una libertad para la diversificación de la enseñanza y una aproximación práctica para un espacio de exploración con la emoción. El juego ayuda a la enseñanza de la capoeira puesto que esta al ser una técnica de alto impacto físico y de posibilidades corporales más complejas suele acomodarse a metodologías de exploración de ánimo más ameno.

En respuesta a la metodología utilizada para las clases, el entrevistado número dos posee una gama más amplia debido a que no enseña ninguna técnica específica, sino

que su especialidad es guiar a intérpretes en formación a sacar su máximo potencial al momento de plasmar lo que quieren en escena. Gracias a que cada persona es diferente entre sí, se necesitan múltiples metodologías para la enseñanza de algo tan abstracto como la interpretación y en consecuencia a esto el entrevistado propone desde su experiencia propia. De este modo transmite su gusto por bailar y así encantar a los estudiantes: *“como lo que trataba o trato o trataré o traté de hacer en tutoría es tan simple como aportar desde mi experiencia a los cabros que están en formación, porque yo les estoy hablando de mi gusto por bailar ¿cachai?”* (E.2.6)

A partir de esa experiencia también avala como métodos válidos para el aprendizaje de la danza al silencio y la sensibilidad:

“El silencio, aaah!, sí el silencio porque, ósea suena super así ah este h... contesta con puras metáforas, nah, pero como que en la danza creo que hay que ser muy sensible para percibir primero las cosas, como que la danza o el intérprete tiene que tener un gran porcentaje de sexto sentido para entender más profundamente de que se trata cada danza o cada técnica, porque no es repetir algo, es como entender el mundo de lo que estai' haciendo ¿cachai?”
(E.2.8)

Si bien aquí se refiere a su propio aprendizaje, propone que para un aprendizaje de la danza tiene que venir acompañado de un silencio analítico que ayude a la sensibilidad que cada uno posee a sumergirse dentro de cada técnica, método que

también le ayuda a sus estudiantes comprender la forma en la que él entiende la danza y desde donde abordar su ramo. Si bien él se refiere a un sexto sentido, bien podría interpretarse como un agudo análisis emocional que debe realizar un intérprete al momento de enfrentarse con cada danza o técnica para entender el trasfondo de lo que se está bailando, el contexto y el ánimo o energía que requiere.

Otra metodología compartida por el entrevistado dos es la observación de las propuestas que los mismos estudiantes proponen, y es aquí en donde deja ver el rol pedagógico que adquiere al enseñar, observar y ser moldeable con respecto a la clase y las mismas metodologías que se presenten con respecto al grupo curso que tenga a cargo, comprendiendo la diversidad de personas con la diversidad de cuerpos y la diversidad de formas de aprendizaje de cada uno, enfatizando que no puede tener una clase pauteada y general para todos.

“observo mucho lo que pasa en la clase, observo cómo reciben, observo qué necesitan, pa’ dónde están yendo, pa’ dónde están yendo mal a mi parecer, entonces como que yo presento una forma de trabajar, pero esta forma de trabajar se deforma demasiado, se deforma mucho porque tiene que ver en cómo cada alumne va también tomando lo que yo les entrego, porque independiente de todo lo que yo dije también igual todos somos diversos, entonces todos reciben de distintas formas, no puedo hacer una clase general.” (E.2.15)

No obstante, la entrevistada número uno, a pesar de impartir una técnica determinada que podría tener una metodología determinada de enseñanza propone una misma manera similar al entrevistado dos, en donde los alumnos indagan en su propio material gracias a la improvisación, el juego y la historia propia de cada uno de ellos haciendo de su lenguaje algo muy propio y personal, todo esto entrelazado también con la historia y cultura propia de la capoeira:

"cada uno de esos em... recorre lugares ¿sí? interpretativo tiene que ver con buscar cada uno su propio material a partir de los recursos que vamos entregando con el 360, eh... la improvisación, el juego, el contextual hace como dialogar entre lo histórico de la capoeira ¿sí? el contexto como simbólico geográfico, el formativo tiene que ver como con esta transmisión todo el tiempo del traspaso de información" (E.1.19)

Ambos entrevistados, aunque enseñan diferentes técnicas deciden observar y personalizar la enseñanza con respecto a la presencia de la diversidad de personas que se encuentren en su clase, ya sea por su diversidad de aprendizaje, por su historia personal o el proceso que estos estén viviendo. Este rol de docente que observa y escucha parte también del goce por la pedagogía, herencia notoria de la escuela formadora que ambos entrevistados comparten, fomentando el gusto por compartir lo que se es, como menciona a continuación el entrevistado número dos, que hace la motivación y el gusto por compartir más allá de unos simples movimientos.

“ojalá sea un espíritu de compartir lo que tú eres, no que pretendas que los demás se muevan como tú, entonces como te decía a mí no me gusta dar clases, me gusta la pedagogía desde el lado en que la estoy haciendo, desde la tutoría, como que compartes lo que yo creo que he entendido de la interpretación.” (E.2.14)

b) Pedagogía e inteligencia emocional

Dentro de lo que respecta a la pedagogía, algo importante para el desarrollo de la misma docencia son las habilidades comunicativas y la empatía con la cual se enfrenta el aula. A la pregunta de que si la inteligencia emocional es necesaria para la enseñanza ella responde:

“De todas maneras, ósea ponerte en el lugar del otro, siempre te va a venir que puede estar muy triste o que puede estar muy sobre... muy alegre y como tu equilibrai' eso, mientras más inteligencia... puede entender mejor po' conmigo y con... voy a poder aplicar con los demás po', entonces sí, me parece que es fundamental.” (E.1.22)

La docente destaca la importancia de la inteligencia emocional referida al propio docente, mostrando que la empatía es un indicio de lo es estar bien preparada para la docencia, así saber identificar la emoción con la que se pueda encontrar un estudiante y desde ese lugar abordar la clase.

Esto toma vital importancia al momento de trabajar con el cuerpo, puesto que este refleja todo lo que siente y padece, entonces cuando ella menciona que puede tener un alumno triste en aula, esto se manifiesta de manera inmediata al cuerpo, pudiendo debilitar su capacidad corporal para enfrentar la clase. Es cuando el rol docente de la entrevistada adquiere relevancia y es donde ella misma menciona que la inteligencia emocional desde la empatía es importante, percibir esta emoción y tomar una decisión inteligente con respecto a lo que se hará en aula con ese alumno, cuidando primeramente su integridad corporal para luego su espacio de aprendizaje.

Las emociones al momento de enfrentar el aula fueron un tema en algún momento para la entrevistada número uno. La poca experiencia en aula y el poco dominio de la emoción misma por encima del conocimiento que refiere a la técnica propiamente tal le jugaban en contra a la hora de transmitir los conocimientos de manera efectiva. Emociones como la frustración o la ansiedad la dominaban al momento de enfrentar procesos pedagógicos al no ver el resultado que se espera, para esto, la docente entrevistada hace una reflexión respecto a que con el tiempo pudo dominar la calma que se necesita para lograr enseñar lo que se requiere, al igual que también dejarse sorprender con lo que en la clase ocurre y no dejar afectarse de manera negativa, sino que ocupar eso para seguir con la misma clase.

"cuando era más chica yo creo que como que me costaba como dominar ese lugar de... o no dominar sino que entenderlo y poder transmitirlo bien, sin

dejar que mi frustración, por ejemplo, atacara a las personas, osea atacar, ehh... como que interfiriera en esos procesos ¿sí? que mi ansiedad o ganas, que son las emociones como más cuáticas que de repente te pueden generar al no ver un resultado, que al final es la persona, erí tú que no erí capaz de transmitir lo que quieres como... yo creo, yo ya aprendí como ese lugar de calma, de entender que es un proceso, de que me sorprende, como dejarme sorprender también con las cosas que van ocurriendo” (E.1.10)

Con lo expuesto anteriormente y a lo que la inteligencia emocional respecta, se puede evidenciar que las emociones presentes en el docente son de profunda importancia para el buen desarrollo de una clase, reconocer y dominar las emociones que vayan surgiendo a lo que se desarrolla una clase es fundamental para no entorpecer el aprendizaje de los alumnos. La misma entrevistada menciona lo fuerte que fue para ella darse cuenta de lo que afectaban sus emociones negativas a sus estudiantes y recuerda haberlo hablado en clases para así solucionar aquello.

Al momento de entenderse como persona que siente y enseña, también hay una respuesta de parte de los estudiantes que es la identificación de un superior que funciona para los estudiantes. Esto les permite determinar sus roles de manera inconsciente los cuales se forjan en ocasiones lazos por fuera de lo que al aula respecta y la entrevistada número uno se refiere a ello, su relación con los estudiantes y la recepción que tiene con ellos, haciendo uso también de la inteligencia emocional

del punto de vista del reconocimiento y la relación interpersonal que ella quiera establecer con cada uno de sus estudiantes:

“En capoeira pasa mucho que los alumnos te vienen... los estudiantes, perdón, te vienen como a contar su vida po, te dicen “cómo puedo hacer esto” y empieza a haber un vínculo no tan solo como en el proceso de aula sino que... es como... por eso digo que es como una familia y de ahí hay una responsabilidad bien grande po, como tuya de... porque hay momentos que tú igual estay desequilibrao’ o vay’ como... y tení que encontrarte y sacar fortaleza para estar siempre como equilibrado emh... como dejar super claro los roles.” (E.1.7)

Por una parte, ella usa la inteligencia emocional para contener a sus estudiantes, y por otra parte lo usa para establecer roles que potenciarán su relación de profesora-estudiante, sino que también dejará en claro que no se transgreda esa relación respetando el mismo rol que se ha determinado.

La entrevistada al explicar un poco de lo que trata la técnica que imparte, explica que tiene que ver con la emoción, pero no solo es eso sino que hace a sus estudiantes analizar lo que sintieron, de modo que de igual manera cada estudiante desarrolla una revisión de lo que sintió lograr identificar cada emoción sacando material dancístico para eso:

“... la capoeira es muy dual, todo el tiempo es dual, entonces, ponte tú hay lugares que también tienen que ver con la emoción, que empezamos como a trabajarlos y fueron como saliendo ¿sí? eh... pero si logro como identificar y a los estudiantes les hago lo mismo, como siempre trabajo con pizarra, ahora estoy trabajando mucho con pizarra, con... que vayan como escribiendo, haciendo el ejercicio de lo que les va resultando, lo que les va saliendo, vayan como escribiéndolo, entonces después los analizamos entre todos y pa’ mí también es como un material, es un momento de recopilar información.”

(E.1.15)

Así es como en la práctica docente, la entrevistada enseña a identificar emociones, y ponerlas en contexto de la técnica de capoeira, enseñando así de manera implícita una de las dimensiones de la inteligencia emocional.

Parte de lo que es ser docente es prestar atención a las necesidades pedagógicas que requieren los estudiantes. Con respecto a esto, el entrevistado menciona que la estructura de su clase va cambiando a medida de lo que el grupo lo necesite, él entrega un material danzado y los alumnos lo van a recibir de manera distinta puesto que son personas distintas:

“cuando yo les entrego un material para solamente entrenar, un material mío de como yo me muevo, como me estoy moviendo yo ahora, entonces obviamente todos lo reciben distinto, entonces la clase va mutando mucho en

relación al grupo humano, como el grupo percibe, como el recibe la clase.”

(E.2.15)

Puesto así prestar atención a las necesidades de los alumnos también se conjuga de manera eficaz con la inteligencia emocional, forma parte de la empatía que debe poseer el docente al momento de entregar un conocimiento y guiar a los alumnos de manera correcta y personal.

El mismo entrevistado aclara que la observación de las necesidades de los alumnos en forma particular ayuda a potenciar su investigación propia y así potenciar su interpretación: *“entonces lo que hago yo es como ver lo que se necesita para potenciar la interpretación del alumno o potenciar la investigación”* (E.2.19)

Encontrándose nuevamente con la concepción de pedagogía que tiene la entrevistada número uno. Ambos entienden y relacionan la pedagogía con la inteligencia emocional de manera directa y de manera efectiva, al ser la práctica danzada un acto de escucha y entrega corporal, al momento de enseñar se enfatiza esta escucha y entrega de manera que se potencie la enseñanza, ya sea de interpretación o de capoeira como es el caso de nuestros entrevistados o bien, cualquier estilo que se enseñe. La pedagogía y la inteligencia emocional van a estar más o menos unidas dependiendo de la preferencia del docente, claramente se ve que ambos entrevistados prefieren una escucha empática y un saber guiar de manera

que se libere de manera plena el potencial de cada uno de sus estudiantes en la disciplina que corresponda.

Respondiendo a esto sus metodologías, su disposición y entrega, aluden a la buena realización de la clase, así haciendo efectiva la relación de inteligencia emocional y pedagogía. Se justifica esta relación gracias a la manera en que estos docentes se enfrentan al aula, cubriendo las necesidades emotivas y de aprendizaje de sus alumnos, utilizando la empatía, la escucha y la permeabilidad con su personalidad y por ende así con la clase.

c) Rol pedagógico y eukinética

Otra relación que surge desde el rol pedagógico es la que se establece con la eukinética. Esta relación es intrínseca y natural puesto que la presencia de la eukinética es constante y inevitable en la vida de cada uno.

Para esto, la entrevistada uno menciona que para lograr desarrollar su técnica propia llamada 360, la construye a partir de la corporalidad de la capoeira. De esta manera mezclando las cualidades de la capoeira y la abstracción de esta es que configuró un material nuevo para crear algo nuevo como lo que se conoce como movimiento 360.

“para llegar al 360 yo llego a través de la capoeira, como cuando he intentado llegar como desde la danza no me resulta, no... tengo que... porque creo que así nació po’ como desde esta abstracción y yo también tan capoeirista como

desde este lugar abstracto es que recojo el material para ir al movimiento 360, entonces tengo super claro el camino, hasta ahora, que viene desde la capoeira hacia el movimiento 360, ósea nace de ahí y no... como que no puede desde el otro lugar, por ejemplo si estuviera así como... no” (E.1.12)

Esta técnica la construye para compartirla con sus estudiantes habituales y para acercar a los danzarines que quieran adquirir técnicas de la capoeira de manera más amable, ya que se mezcla con la corporalidad de la técnica contemporánea, hecho que hace un tanto más amable para el cuerpo entrenado y para los cuerpos que no están entrenados también.

Continuando con la misma orgánica de mezcla de corporalidades, está la profundización de la técnica. La entrevistada menciona que ha usado el lugar de formación, es decir el ejercicio docente para generar la profundización, la prueba y error para probar su lenguaje propio. Usa también los descubrimientos de sus estudiantes para la configuración de la nueva corporalidad o las diversas cualidades de movimientos requeridas para la misma.

“y el otro lugar para ayudar a la profundización tiene que ver con el espacio de formación, el estar constantemente como generando este espacio, automáticamente yo puedo planear, puedo no sé qué, puedo estar sola en mi casa estudiando blá, pero hasta que no se hace en concreto en el otro no llega, entonces ahí donde voy investigando, ahí es donde muchas cosas nacen

también, como que presento algo, pero eso me lleva a otra y a otra y me sorprende mucho en las clases, lo que... no sé po, el 100% eh lo 70 debe aparecer en las clases, como en ese lugar, sería entre todo, y entre las personas también que va... esos son como los caminos” (E.1.12)

Así la práctica constante y personal de la danza involucra de manera forzosa el entrenamiento de la eukinética personal. Para la entrevistada estar en constante entrenamiento corporal y desarrollar la práctica de diversas cualidades del movimiento requiere una exigencia extra para su práctica docente, otorga a la práctica constante de la corporalidad un hecho que favorece a la relación con la buena pedagogía.

“El desarrollo de mi cuerpo... mira se enlaza un poco con esta labor de ser profesora, porque en el fondo siempre hay como una exigencia, me lo he tomado como una exigencia de estar siempre como entrenada o estar eh... estar en esa constante búsqueda pa’ poder relacionar bien mi pedagogía ¿sí?” (E.1.13)

Entonces enriquecer la técnica propia con una misma corporalidad, o en el caso de la entrevistada mezclando dos corporalidades con diversas cualidades del movimiento, como lo son la capoeira con movimientos más relacionados con el ataque, energía más fuerte y tiempo más constante; y el contemporáneo que es de movimientos más suaves, relacionados con el piso, con flujo más continuo, el peso

más a tierra y energía más moldeable. Adaptar su cuerpo así a ambas corporalidades es fundamental de una buena labor docente para la entrevistada, dejar su cuerpo pasar por distintas cualidades y volverse permeable es también lo que propone la eukinética desde el punto de vista de Fernández, quién defiende la permeabilidad que entrega la técnica de las cualidades para enfrentar la escena y la docencia.

Las capacidades que entrega la eukinética para comprender el movimiento de manera mucho más acabada otorga una plasticidad muy versátil para la enseñanza de material danzado, favoreciendo la docencia de la danza. El rol pedagógico de la danza se nutre puesto que se presta para la enseñanza desde un punto de vista corporal más abierto y diverso, pudiendo así llegar a más métodos de docencia y poniendo atención a más maneras de llegar a los estudiantes.

d)Relación pedagógica con la eukinética y la inteligencia emocional

La última relación que surge una vez realizadas las entrevistas es la del rol pedagógico con la eukinética y la inteligencia emocional. Más allá de que pueda parecer obvia esta relación, aparece de manera más evidente en la práctica de la de la danza, surgiendo dentro de los métodos de enseñanza y como reflexiones por parte de los profesores.

Uno de los cuestionamientos que se hacen los profesores de danza es cómo enseñar la danza desde un lugar que pueda favorecer el aprendizaje corporal, una de las soluciones es un método emotivo. Se propone un entrenamiento corporal posterior

para que la emoción salga por efecto de la acción orgánica de este. Entendido así este método es una herramienta que podría enriquecer tanto la enseñanza de alguna técnica como también enriquecer de manera más efectiva y consciente la interpretación de cada bailarín.

La propuesta surge del entrevistado número dos, puesto que ha investigado durante varios años una forma de enseñanza de la interpretación con su rol de docente y tutor:

"entonces cómo potenciar esa herramienta que es lo que yo me he estado dando vuelta y creo estar encontrando es cómo la herramienta que nosotros trabajamos es capaz de generar eso ¿cachai? sin que lllore, sin que sangre, sin que bote placenta, cómo, porque ese el fin, entonces sí yo lo que le he dado vuelta estos años ha sido un poco eso y he agarrado y he investigado con ustedes (sus alumnos), ustedes fueron unos viles experimentos en mi vida, que yo empiezo ahí a agarrar porque es algo que no se ha trabajado."(E.2.18)

Entrelazar la enseñanza de la emoción para una mejor interpretación a través de las cualidades de movimientos es el experimento que ha realizado el entrevistado número dos para fortalecer su propuesta, haciendo pasar a sus estudiantes por experiencias sensoriales reales que hacen que su cuerpo se modifique para la realización de una frase corporal o una coreografía.

Para la entrevistada número uno, esta relación ocurre como descubrimiento gracias a los dos embarazos que vivió dando clases:

“Porque claro yo ya tenía una fuerza, yo ya tenía una musculatura media trabajada, pero los estudiantes no po’, entonces no podís’ estar haciéndoles como no tono, si esa era una cosa muy mía ¿cachai? Y me lesioné ¿cachai? Ósea me fui al otro extremo entonces te equivocai po’, como permitiéndote estos procesos eh... hay errores ¿cachai? Lo bueno es que me di cuenta y ya ya ya voy’ equilibrando.” (E.1.13)

Comenta en el relato que ella no quería utilizar el tono muscular activado para no dañar o interferir con sus embarazos, haciendo a sus estudiantes ejercicios en donde no activaran el tono así no tener que realizarlos ella. Producto de esta práctica ella se lesiona y observa que, primero que todo que no tiene que traspasar emociones o sentires personales a sus estudiantes puesto que ellos acudían a ella en busca de otras herramientas y todo lo que ella sentía lo transmitía, y segundo que permitirse los errores dentro de procesos formativos en la danza son aciertos que vislumbran cuándo, qué y cómo algo que no funciona para que este cambie o se rearticule.

Así como, la entrevistada número uno descubre una forma de no enseñanza, el entrevistado número dos va más allá. Como se mencionaba al principio de este capítulo, él se cuestiona la forma de enseñanza de la interpretación, observa la necesidad de llenarse de una emoción para la expresión de la danza la cual se está

realizando desde un lugar cercano al teatro y no desde la danza misma, no de la corporalidad *“Hay buenos bailarines que nunca van a ser buenos actores ¿cachai? y eso no significa que no puedan interpretar la emoción, entonces yo no creo que el teatro sea la herramienta para que el bailarín interprete.”* (E.2.18).

Gracias a esta observación y crítica su práctica de la docencia se centra en eso mismo, un ensayo y error de lo que podría resultar a cada estudiante para llenarse de una emoción, con la eukinética correcta respondiendo a esta emoción, logrando así un trabajo de interpretación más eficaz, desde la danza y no desde otra disciplina, hecho que hará más admisible la enseñanza de la interpretación y no solo la enseñanza de esta técnica sino que la pedagogía de la interpretación en todas las técnicas de danza posible.

“entonces yo me he estado dando vueltas estos años y este año ya como que lo he entendido más de qué forma trabajar eso, de qué forma hacer que el cuerpo se llene de esa emoción, es super difícil, y he leído cosas de teatro, he leído cosas de artes marciales, he leído cosas como de prácticas físicas más místicas ¿cachai? Pa’ lograr entender, pa’ lograr hacer un trabajo con los alumnos que tenga que ver con eso específicamente porque tiene que ver con todo lo que yo te he hablado, de cómo llenar el músculo de pena y no afectarse en el momento, porque al final es una interpretación.” (E.2.18)

8. Conclusiones

Para la presente investigación se propuso como objetivo principal analizar la relación de la eukinética y el desarrollo de la inteligencia emocional en los cuerpos de bailarines intérpretes y pedagogos con la experiencia en danza contemporánea activos en la escena chilena. Para esto se realizaron entrevistas a dos bailarines que cumplen de igual manera el rol de intérprete y el rol pedagógico, quienes gracias a su experiencia en ambos ámbitos contribuyen a la discusión sobre el uso y desarrollo de la inteligencia emocional y la eukinética en sus prácticas.

De esta forma, al llevar a cabo esta investigación se develan dos dimensiones que coinciden con lo propuesto y con la experiencia de los entrevistados, rol docente y rol de intérprete y sus respectivas relaciones con los conceptos estudiados.

Por una parte, está la relación del bailarín dentro su rol de interprete con la inteligencia emocional y con la eukinética. La primera de estas relaciones que se establece es con la inteligencia emocional y cómo el intérprete considera de manera fundamental el desarrollo de esta para una buena interpretación. Siendo considerada para la práctica escénica como una herramienta que abre las posibilidades de una expresión más completa, puesto que pone a la danza como una disciplina artística que releva la emoción de una manera más abstracta y no literal como lo hacen otras disciplinas artísticas como el teatro, dotando a la emoción una dimensión corporal poco investigado anteriormente, diversificando así la creatividad escénica que debe

enfrentar un intérprete en escena al disponer su cuerpo para una emoción de manera corporal y no de manera literal.

Otra relación que se establece dentro del rol interpretativo del bailarín es la que existe con su eukinética. Del punto de vista de la danza y debido a que la eukinética es una herramienta de interpretación, esta relación es estrechamente proporcional a la experiencia que tenga el bailarín con respecto al desenvolvimiento y la exploración de su propia corporalidad, mientras más control corporal de sí mismo y de las cualidades de movimiento que este posea más verosimilitud encontrará en la ejecución de dichos movimientos y aún más orgánica resultará su interpretación.

Gracias al cuerpo entrenado de los intérpretes y la constante visita a la técnica de la eukinética y la herramienta de la inteligencia emocional, como ellos las toman, que los bailarines se relevan al resto en torno al nivel de interpretación que puedan tener en escena. El estudio del cuerpo dentro de la emoción y del cuerpo mismo con sus posibilidades llenan la experiencia escénica de diversificación y profundización de la interpretación.

Por otro lado, está la relación del bailarín en su rol de docente con la eukinética y la inteligencia emocional. Dentro de estas relaciones está la primera que es con respecto a la eukinética, de la cual se puede concluir que gracias a la plasticidad que entrega dicha técnica la pedagogía en danza se nutre de una gama de posibilidades de

enseñanza, con el cuerpo del docente disponible para una enseñanza eficaz y permeable para todo tipo de estudiante.

Respecto a que ambos docentes imparten distintas técnicas, sus metodologías son diversas y la eukinética de ambos cambia para tales prácticas. Uno de ellos tuvo una basta formación en diversos estilos de danza lo que derivó en la enseñanza de una cátedra guía más que la enseñanza de una técnica como tal, de lo cual se puede concluir que su dominio con respecto a su cuerpo es mucho más diverso y abierto que la entrevistada número uno, puesto que solo se dedicó a la enseñanza de una técnica lo cual derivó en el desarrollo de su propia propuesta de capoeira, hecho que puede concluir que la focalización de las técnica de eukinética logra un desarrollo potenciable de técnicas más acabadas.

Un elemento diferenciador de ambos individuos entrevistados es que el entrevistado número dos logra cuestionarse el método de enseñanza de las emociones a los estudiantes de interpretación de la carrera formativa en danza, de este cuestionamiento surge una constante preocupación por sobre el cómo se debería desarrollar una enseñanza efectiva en bailarines, por medio del cuerpo, y que ayude a gestionar la emoción para ser ubicada de mejor manera en la interpretación. Gracias a este cuestionamiento se puede observar que no existe en la educación formal universitaria una enseñanza de la interpretación con respecto a la emoción en bailarines.

Se puede evidenciar gracias a las evidencias recogidas y a los testimonios de los entrevistados que, si bien la danza no desarrolla inteligencia emocional como tal, la disciplina sirve como guía para una constante mirada hacia el interior, haciendo revisiones constantes con la emocionalidad. Hay presencia de una relación estrecha de la inteligencia emocional y la eukinética en cuanto el bailarín o bailarina logra por medio del entrenamiento corporal favorecer la práctica interpretativa gracias a la permeabilidad, plasticidad y experiencia que este pueda tener, y no solo para favorecer la representación, sino que también como diversificación de la enseñanza.

Dentro de lo que pudieron haber mencionado Laban, Cámara, Fernández o Leeder con respecto a las bases teóricas de lo que son el movimiento y la eukinética con sus cualidades del movimiento, ninguno se detuvo a pensar la relación que esta pudo haber tenido a nivel de enseñanza con respecto a la emoción, dando paso quizás a lo que podría ser un método de enseñanza corporal-emotiva desde la danza como lo que propone el entrevistado número dos.

En torno a la realización y finalización de esta investigación, resultó ser complejo respecto a los contextos nivel país con una revuelta social y una pandemia mundial que es transversal a todas las disciplinas, paralizando el mundo entero casi por dos años completo, afectando así a la industria de la cultura. Debido a este duro golpe a las artes y la paralización de actividades de todo tipo es que la presente investigación

se limita a solo dos entrevistas, sin desmerecer la experiencia y trayectoria que estos pudiesen tener y pudiesen aportar al presente estudio.

Finalmente se puede entender que la relación entre inteligencia emocional y eukinética ha estado presente en la danza desde siempre solo que, de manera inconsciente, y gracias a la presente investigación esto se vuelve evidente y muy orgánico de estudiar. Si bien en la dimensión del bailarín en su rol de interprete resuelve el contacto con la emoción gracias al devenir del trabajo del cuerpo entrenado, pero no hay un ejercicio, método o trabajo especializado como tal salvo la diferenciación de los movimientos gracias a las cualidades que otorga la técnica de la eukinética.

Resultando una falencia para la enseñanza y aprendizaje de la disciplina, puesto que el cuerpo entrenado en la emoción para la interpretación desde la danza no existe, esta investigación propone un método de enseñanza a través de la eukinética, profundizando dicha técnica y ahondando en las relaciones favorables que se encuentran entre las cualidades del movimiento y la emoción, dando paso a una técnica especializada en cuerpo y emoción, desde la danza y dispuesta para la formación de bailarines intérpretes y docentes.

9. Referencias

Bisquerra, R., y Pérez, N. (2007). Las competencias emocionales. *Educación XXI*.10, 61-81.

Bisquerra, R, (2018), Rafael Bisquerra. Madrid, España.: Rafael Bisquerra. Recuperado de <http://www.rafaelbisquerra.com/es/>

Brozas-Polo, María Paz, Vicente-Pedraz, Miguel, La diversidad corporal en la danza contemporánea: una mirada retrospectiva al siglo XX. *Arte, Individuo y Sociedad* 29 (1) 71 - 87

Cifuentes, María José & Fernández, Rodrigo & Núñez, Raquel. *Eukinética: Profundizando las cualidades del movimiento*. Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes Santiago, Chile. 2010.

De Rueda Villén, Belén, López Aragón, Carlos Eloy, *Música y programa de danza creativa como herramienta expresión de emociones*. RETOS. Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación [en línea] 2013.

Duncan, Isadora. *El arte de la danza y otros escritos*. Editorial Akbal. 2003.

Extremera, N. & Fernández Berrocal, P (2005). Inteligencia emocional percibida y diferencias individuales en el meta-conocimiento de los estados emocionales: una revisión de los estudios con el TMMS.

Ansiedad y Estrés, 11(2-3), 101-122. Extremera, N. y Fernández-Berrocal, P. (2001b) ¿Es la inteligencia emocional un adecuado predictor del rendimiento académico en estudiantes? En las III Jornadas de Innovación Pedagógica: Inteligencia Emocional. Una brújula para el siglo XXI (pp. 146-157).

Extremera, N. y Fernández-Berrocal, P. (2004). El papel de la inteligencia emocional en el alumnado: evidencias empíricas. *Revista electrónica de Investigación Educativa*, 6 (2). Consultado el día de mes de año en: <http://redie.uabc.mx/vol6no2/contenido-extremera.html>

Fernández Berrocal, P., & Ramos, N. (2005). Evaluando la Inteligencia Emocional. En P. Fernández Berrocal y N. Ramos (Eds.), *Corazones inteligentes* (2 Ed, pp. 35-38) Barcelona: Kairós.

Fernández Berrocal, P., and N. Extremera.(2004) El Uso De Las Medidas De Habilidad En El Ámbito De La Inteligencia Emocional.*Boletín de psicología*.80 : 59

Fernández, P., y Extremera, N. (2005) Universidad de Málaga, España. La Inteligencia Emocional y la Educación de las emociones desde el modelo de Mayer y Salovey.

GOLEMAN, D. (1995). *Inteligencia Emocional*. Barcelona: Kairós. Hanna, J. L. (2001) The Language of Dance. *JOPERD—The Journal of Physical Education, Recreation & Dance* 72.4

Mallarino Flórez, Claudia, La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica. *Revista Científica Guillermo de Ockham [en línea]* 2008, 6 (Enero-Junio)

SALOVEY, P. (in press). "Emotions and emotional intelligence for educators". En I. Eloff y L. Ebersohn (Eds.), *Introduction to educational psychology*. Kenwyn, South Africa: Juta.

10. Anexos

1. Entrevista uno

Fecha de entrevista: 15 de octubre de 2019

Hora inicio: 16:15 hrs.

Hora termino: 17:30 hrs.

Nombre entrevistado: Alena Arce Calderón

Nombre entrevistador: Consuelo Toledo Albornoz

Nº	Entrevista	Unidad de análisis
E.1.1	E: ¿Cuál es tu edad? A: Tengo 41	
E.1.2	E: ¿Realizaste estudios de danza? ¿Dónde? A: Estudié en la universidad, ósea estudié en talleres al inicio antes de como la vida universitaria, luego estuve en la Universidad de Chile dos años y de ahí me fui a la Academia de Humanismo Cristiano y ahí seguí después, bueno sigo hasta ahora tomando clases en lo que fue Nimiku que ha sido el espacio que pude dirigir durante hartos tiempo y ehh... y ahí seguí mi formación como más en el contemporáneo y luego ahora	<ul style="list-style-type: none">- Preferencia por la formación universitaria.- Formación constante en diversos estilos.- Preferencia por la profundización de un estilo.

	<p>sigo como mezclando, sigo tomando Ballet con la Nicole Schonffeldt que es como... y algunas clases que... de repente, pero mi entrenamiento más fuerte es con la capoeira ahora, estoy... llevo dos así que me puse muy disciplinada como con ese training, como... saqué un poquito la danza pa' poder tener solo la capoeira en el cuerpo y estoy un poco en esa, estoy bien en la capoeira.</p>	
E.1.3	<p>E: ¿Qué conocimientos técnicos te ha dado tu experiencia en la danza?</p> <p>A: Ehh... ¡Todos! Ósea porque es que la técnica al final desde todos los aspectos es fundamental para un bailarín, entonces, por ejemplo el moderno es super emmh... super completo en... en... por lo menos yo igual alcancé a tener clases con el Raymond, así fue mi maestro durante mucho mucho tiempo, hermoso, entonces él también me traspasó un moderno como muyyy... clever, como muy flexible, muy como para todo, nosotros en ese momento no teníamos tanto contemporáneo, de hecho teníamos como "los seminarios" así de repente y era bacán, pero era como un lenguaje mucho más lejano. Y</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Consideración de la técnica como base fundamental de un bailarín profesional. - La técnica como un trabajo constante y personal. - La técnica moderna es una de las más completa y flexible para la base de un bailarín profesional. -

	<p>el Raymond como que fue el que como que me hablaba... entendí la técnica así...incluso mucho más que en ballet y emmmhh... pero me parece que es como todo porque pa' un... yo pienso que para ser un bailarín profesional la técnica nunca la puedes dejar de trabajar, sea en cualquier aspecto, como también alcancé a tener clases con Patricio durante 3 años, entonces sipo, desde el lugar como de la interpretación eemmhh... desde lo creativo emhhh... todo como que requiere una técnica y al manejar más técnicas es como que podís' también recurrir a tu propia búsqueda, sip.</p>	
E. 1.4	<p>E: ¿Como un lugar profundo que uno puede llegar y siempre recurrir? algo seguro?</p> <p>A: siempre, siempre, algo seguro y de ahí podís' tú hacer en el fondo lo que quieras.</p>	- Libertad de acción a partir de la adquisición de diversas técnicas.
E.1.5	<p>E: ¿Cuál es tu método de aprendizaje recurrente? ¿Cómo crees tú que mejor aprendes?</p>	- La continua búsqueda de conocimientos prácticos y teóricos como método de actualización y aprendizaje.

	<p>A: Ah ya, ehh... ya me lo he estado, he estado... siempre ha sido un tema, porque doy muchas clases y ahora mi sueño, que es como lo que espero hacer, es que las clases que doy en horas, poder tomar las mismas clases jaja ¿sí? como que eso sería como pa' mí lo que equilibradamente una persona que está entre la pedagogía, que está entregando conocimientos debería estar como en esa, ese es como el sueño, porque obviamente tengo más horas en este momento de mis clases que... pero siempre estoy buscando, no sé, ehh... en todos los aspectos estar como eeh... educándome, ¿sí? ese es como el sueño, como poder estar tomando clases y... ya sea no tan solo el aspecto técnico o físico, sino que dentro de lo teórico. El año pasado recién cerré un proceso de magíster, ósea siempre he estado como ehh... nutriéndome ¿sí? En cualquier aspecto que me interesa así, con la capoeira, por ejemplo, ahora estoy tomando clases de birimbao, sí, creo que para ser un buen pedagogo y para que nunca te dejes de nutrir y nutrir a los demás y estar en esos dos lugares, tenís' que estar nutriéndote para poder entregar.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Mantener el training es parte del rol pedagógico. - Constante aprendizaje para una constante entrega
--	---	---

E.1.6	<p>E: ¿Cómo crees que te relacionas con otros? O ¿qué tipo de vínculo estableces generalmente dentro de tus clases y con los pares?</p> <p>A: Mira con los estudiantes he tenido varios procesos, he tenido estudiantes que han estado conmigo 4 años, así como seguidos dentro de la práctica del 360, que luego de eso se han pasado a la capoeira, entonces igual siguen siendo alumnos, emmm...</p> <p>Te voy a hablar un poco de la capoeira, la capoeira tiene un vínculo super importante con quién es quién te hace clases, ¿sí?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Habilidad para establecer vínculos importantes a corto y largo plazo.
E.1.7	<p>E: ¿Se les llama maestros?</p> <p>A: Se les llaman maestros, bueno, depende de la graduación de la persona, pero hay como mucho ese lugar como medio jerárquico que igual tiene algo de esa jerarquía, pero también un lazo muy afectivo, como que uno en la capoeira se junta también, aparte de lo técnico o de lo maravilloso que pueda ser la persona, hay un lazo muy afectivo que... entonces, he tenido alumnos que llevan un montón de rato</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Capacidad para forjar lazos afectivos importantes. - Importancia de establecer roles al momento de comenzar una relación - Posición determinada frente a los límites de las relaciones.

	<p>conmigo y que hemos... son... que nos transformamos como en amigos, hay mucho cariño de por medio, emhh... también hemos pasado procesos como difíciles donde se te cuestiona todooo y como que te volví' lo contrario y eso también es super difícil y en general de todo ah! Ha pasado gente que ha pasado semanas, un mes, pero los que tengo así de lazos y que todavía continúan estudiando y/o que se han ido a estudiar a otro país, ha sido super potente, ha sido sí, super potente, super super potente, y con los alumnos de capoeira también, es una familia, entrete sí, pero abarca harta responsabilidad también.</p> <p>En capoeira pasa mucho que los alumnos te vienen... los estudiantes, perdón, te viene como a contar su vida po, te dicen "cómo puedo hacer esto" y empieza a haber un vínculo no tan solo como en el proceso de aula sino que... es como... por eso digo que es como una familia y de ahí hay una responsabilidad bien grande po, como tuya de... porque hay momentos que tú igual estay desequilibrao' o vay' como... y tení que encontrarte y sacar fortaleza para estar siempre como equilibrado emh... como dejar super claro los roles.</p>	
--	---	--

	<p>Un momento ahora, hace poco que de hecho mis estudiantes de la capoeira me decían "los filios de Alena" que eran como que todos... así yo era la madre ¿cachai? Y yo empecé al principio como mm si mm, y después dije nooo chiquillos nooo, ¿cachai? estoy luchando con todo el patriarcalismo de las cosas, aunque fuera maternalismo o una fuerza matriarcal, como los roles a los roles ¿cachai? Y lo he hablado con... de hecho ha sido tema de discusión en las clases, porque claro uno tiende a tener un vínculo maternal o paternal y yo creo que no po, ¿cachai? Es tu profe, es tu guía, pero es otra cosa, entonces es como diferenciar esos lugares, además que hay algunos como de la misma edad mía, entonces, ¡que patúa!</p>	
E.1.8	<p>E: ¿Utilizas tus recursos emocionales en tu quehacer artístico? Ya sea como intérprete o pedagogo ¿Cómo lo utilizas?</p> <p>A: mm sí, son dos cosas super diferentes como el bailar, el interpretar, sipo, recurro yo creo, mira es que... ha sido loco porque, no sé, yo creo que cuando, a ver hubo un personaje que durante muchos años me ha acompañado que</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Habilidad de reconocer las propias emociones para llevarlas a un plano interpretativo - Déficit de enseñanza sobre las emociones en el ámbito educativo formal. - Preferencia por el flujo de estados en el aula <p>(En el ámbito pedagógico se recurre a</p>

	<p>es en la compañía de papel, la Frida Kahlo, ¿sí? y ese personaje me requirió como no ser bailarina como lo que uno piensa que es una bailarina cuando te enfrentai' a interpretar un papel, que es como desde otro lugar, como desde el silencio del movimiento, desde la mirada, mucho más teatral y yo creo que ahí durante muchos años me viví un proceso muy fuerte como de la emoción donde necesitai' llegar a la pena constantemente y llegaba, pero después me iba a las pailas ¿cachai? y podía pasar días como no entendiendo el proceso o... perdía' o baja o... después lo empecé a entender un poco más... todo muy intuitivo porque yo creo que en la escuela cuando te enseñan de interpretación creo que es bien leve, es como muy desde lo físico, pero no sé si está lo profundo ¿sí? entonces ahí hay una carencia que yo creo que desde el teatro podría como alimentar super bien que es diferencia tener unas clases de eso, de conocerte emocional, de cómo sacarlo y como separarte de eso, a tener un semestre, un año, de reconocer las emociones porque al final las ocupamos todo el tiempo, y yo creo ahí pa mi' por lo menos en el tiempo en que me formé era super carente, entonces me lo tuve</p>	<p>un flujo de estados en vez de forzar cierta emoción)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Uso de la inteligencia emocional para la interpretación - Uso de la eukinética propia para provocar emociones.(Se entienden los estados provocados desde el movimiento.)
--	---	---

que vivir muy en escena, como que habían momentos que no podía llorar, no entendía o tenía que ser más feliz y no, no, fue super rudo y dentro de ese proceso es... fueron nueve años que estuve que estuve así como sin parar, ahora el año pasado, no este año, bailé la Frida, pero después de un montón de tiempo, ¿cachai?, como que nos tocan temporadas de repente y es más loco, porque cuando quedo embarazada del Dante como que ahí yo dije: oh que heavy, me toca hacer la Frida, ¿sí? con estas emociones y como no quiero transmitir entonces ahí, yo creo, es heavy, pero yo me acuerdo haber dicho como en ese proceso de embarazo, de ser, de empezar a ser mamá, como aprender a separar ¿cachai? Aprender a separar, no hacerse mierda uno ¿cachai? Como por medio de la emoción que tenía que llegar, sin saber, yo creo que es un... fueron recursos demasiado intuitivos ¿cachai? Entonces en ese sentido como interpretación em... recurro al imaginario obviamente, em... al vivir a tratar de sentir un poco lo que se está proponiendo según lo que te toque ¿sí? eh... y con el 360 me pasa que he descubierto que es un estado más que... es un estado que puede pasar por varias

	<p>emociones, por varias sensaciones, pero es como un estado que te genera este, esta circularidad, este flujo, este... que tiene que ver como con liberar el miedo, liberar el riesgo, liberar cosas ¿sí? entonces ha sido como más un estado que una sola emoción, como voy a estar, como más de la interpretación alemana que es como más "ahora estoy en esta emoción y aquí me quedo" o ¿sí? no es como un estado, un estado que va pasando por diferentes momentos y según el movimiento y según el tipo de rango de movimiento que voy... ya sea con los brazos, con la cabeza hacia el suelo o así estática voy dejando sentir eso ¿sí? pero muy en el estado, muy como vivirlo desde el movimiento.</p>	
E.1.9	<p>E: ¿Crees que eres capaz de reconocer, expresar y relacionar tus emociones entre sí, en el mismo presente? (En escena o ejerciendo como pedagoga)</p> <p>A: mmm...</p>	
E.1.10	<p>E: ¿O crees que con el tiempo te ha resultado más fácil?</p> <p>A: Yo creo que sí, sí, sí, ya por... si obviamente que hay veces que cuando era más chica yo creo que como que me</p>	<p>- Mientras más madurez emocional mejor la capacidad de transmisión de emociones. (La capacidad de dominar las emociones se</p>

	<p>costaba como dominar ese lugar de... o no dominar sino que entenderlo y poder transmitirlo bien, sin dejar que mi frustración, por ejemplo, atacara a las personas, osea atacar, ehh... como que interfiriera en esos procesos ¿sí? que mi ansiedad o ganas, que son las emociones como más cuáticas que de repente te pueden generar al no ver un resultado, que al final es la persona, erí tú que no erí capaz de transmitir lo que quieres como... yo creo, yo ya aprendí como ese lugar de calma, de entender que es un proceso, de que me sorprende, como dejarme sorprender también con las cosas que van ocurriendo, sí creo que sí, yo creo que hace 5 años atrás, 6 años atrás todavía me lo cuestionaba ¿sí? sí, como cómo llego a esto o esto no está resultando, me acuerdo haberlo hablado con mis... con los estudiantes también así como gente que ya llevaba años conmigo, como "oye que heavy cuando te frustai' tú, es heavy pa' nosotros porque blablablá...</p>	<p>debe a la experiencia y la madurez.)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Comprender el tiempo propio ayuda a entender los procesos formativos ayuda en el proceso pedagógico. (Entender los procesos formativos y/o pedagógicos desde una calma.) - Vivir el presente con respecto a las emociones y lo que sucede en clases hace de una persona un mejor pedagogo. - La emociones por la que pasa el pedagogo se traspasan a los alumnos (Todas las emociones que siente el pedagogo se traspasan a los alumnos.)
E.1.11	<p>E: ¿Lo has puesto como tema de conversación en clases?</p> <p>A: Sí siempre, sí, es que como he tenido procesos de gente que me ha</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El uso de las habilidades comunicativas en la docencia favorece el desarrollo de la inteligencia emocional en los alumnos (Mantener una

	<p>acompañado durante 2 años, 3 años que después se han transformado como en ayudantes, entonces siempre hay un vínculo como de apertura en eso ¿sí? eh... siempre hay personas que están rodeándome en ese proceso, entonces el feedback es así, siempre siempre siempre.</p>	<p>relación sincera con los alumnos hace de la clase un espacio de emociones sinceras también.)</p>
E.1.12	<p>E: ¿Cómo has ido construyendo tu lenguaje corporal y cuál es la metodología para la profundización de tu lenguaje?</p> <p>A: Sí, eh... para llegar al 360 yo llego a través de la capoeira, como cuando he intentado llegar como desde la danza no me resulta, no... tengo que... porque creo que así nació po' como desde esta abstracción y yo también tan capoeirista como desde este lugar abstracto es que recojo el material para ir al movimiento 360, entonces tengo super claro el camino, hasta ahora, que viene desde la capoeira hacia el movimiento 360, ósea nace de ahí y no... como que no puede desde el otro lugar, por ejemplo si estuviera así como... no. Siempre es la abstracción de la capoeira hacia el 360, entonces eso está super claro, y el otro lugar para ayudar a la profundización</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La mezcla de diversas corporalidades con la historia personal hace particular la eukinética de la docente (La mezcla de técnicas determinadas y su abstracción hace que un lenguaje sea propio único) - El lenguaje se concreta cuando se ve reflejado en otro. - La teorización del material ayuda a la concretización del lenguaje.

	<p>tiene que ver con el espacio de formación, el estar constantemente como generando este espacio, automáticamente yo puedo planear, puedo no sé qué, puedo estar sola en mi casa estudiando blá, pero hasta que no se hace en concreto en el otro no llega, entonces ahí donde voy investigando, ahí es donde muchas cosas nacen también, como que presento algo, pero eso me lleva a otra y a otra y me sorprende mucho en las clases, lo que... no sé po, el 100% eh lo 70 debe aparecer en las clases, como en ese lugar, sería entre todo, y entre las personas también que va... esos son como los caminos. Y bueno la teoría también ha sido super importante pa' profundizar en el proceso, el año pasado pude trabajar con el Omar Campos que es antropólogo donde nos ganamos un fondo de investigación y claro, siempre... bueno desde que me salí de la u, pude hacer la tesis, siempre había un lugar muy teórico también, que eso siento que ha concentrado mucho esta fuerza práctica y como más abstracta y de riesgo blá, como al ser escrita le da una cosa más concreta, un valor, sí, entonces, eso también se me hace más fácil al momento de lenguajear en la práctica, de</p>	
--	--	--

	<p>proponer, de estar siempre ligando a otros autores, a la historia misma de la capoeira, entonces como que tiene igual... esos son como los caminos.</p>	
E.1.13	<p>E: ¿Cuál es tu experiencia con respecto al desarrollo de tu cuerpo en el ámbito pedagógico?</p> <p>A: El desarrollo de mi cuerpo... mira se enlaza un poco con esta labor de ser profesora, porque en el fondo siempre hay como una exigencia, me lo he tomado como una exigencia de estar siempre como entrenada o estar eh... estar en esa constante búsqueda pa' poder relacionar bien mi pedagogía ¿sí? es como medio obvio, pero que igual pasa porque la gente que da clases no se entrena, entonces pa' mi hay una cosa que es muy lógica que... como que ese es como... una relación así bien binaria, así como... luego hay diferentes momentos como... mi cuerpo ha pasado por dos procesos de embarazo que no son menores, como y todo lo que viene "después de" del embarazo que también es como reestructurar todo, em... por ejemplo, decidí desde el proceso de investigación profundizar mucho más en la capoeira que en la danza, para ver un</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Constancia en el trabajo de la propia corporalidad mejora la experiencia docente (Importancia de un training constante del docente.) - Enriquecer la técnica propia con diversos tipos de corporalidad mejora la experiencia docente (Permitir al cuerpo moldearse lo máximo posible realiza la labor de la docencia) - Respetar el tiempo, espacio y la energía propia de los alumnos facilita el aprendizaje. (Responder a las necesidades físicas de los estudiantes antes que imponer las del docente.) - Priorizar el fluir del cuerpo para favorecer su modificación y mejorar la experiencia pedagógica. -

cuerpo, pa' entender un cuerpo de la capoeirista, del capoeirista ¿sí? y para eso tuve que eliminar más danza, priorizar, que me puede quitar de repente ciertas... yo lo siento igual, me puede quitar ciertas cosas de tono, de energía, de precisión que lo requiere la danza, pero filo po' es como... o es una o es otra, no sé, me permito tanto que mi cuerpo se modifique pa' poder llegar a ese lugar pedagógico, sí, aunque requiera años, por ejemplo hace... cuando entremedio del proceso entre el Dante y el Damián, tienen dos años de diferencia, me puse como que no quería tener tono muscular, así porque soy muy tónica, y pasé caleta de tiempo, yo creo más de dos años y tantos como no al tono, no al tono, y era no al tono y todo era así blá, agua, agua, agua y eso mismo transmitiéndoselo a los alumnos, y me di cuenta que era un error ¿cachai? Porque claro yo ya tenía una fuerza, yo ya tenía una musculatura media trabajada, pero los estudiantes no po', entonces no podís' estar haciéndoles como no tono, si esa era una cosa muy mía ¿cachai? Y me lesioné ¿cachai? Ósea me fui al otro extremo entonces te equivocai po', como permitiéndote estos procesos eh... hay errores ¿cachai? Lo

	bueno es que me di cuenta y ya ya ya voy equilibrando.	
E.1.14	<p>E: ¿De qué manera surge el material para tus clases?</p> <p>A: De lo que te decía, desde la capoeira, todo todo, bueno y la música, creo que la música también es fundamental, las músicas, todo lo que voy usando, escucho todo el día música, estoy todo el día en esto, em... entonces hay, yo creo que es todo el día, no sé po' puedo estar aquí haciendo cosas y de repente viene algún material, viene alguna sensación, veo algo que me llama la atención y lo quiero profundizar, pero lo principal tiene que ver con la capoeira, yo soy super... como que me ha resultado así, "ah voy a trabajar sobre este movimiento, sobre esta unión a este movimiento" entonces de eso viene la abstracción, lo que te contaba delante, fluye.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Inversión de la mayoría del tiempo personal en la búsqueda de material pedagógico. Atención diaria constante ante la aparición de material para la clase. - Uso de un estímulo externo para la creación de material danzado (música) Uso de la música como estimulante para la creación de materiales para la clase. - Habilidad de relacionar estímulos exteriores con diversos tipos de corporalidad. La principal fuente de material se centra en una técnica corporal y la abstracción de esta. - Capacidad de fluir con el movimiento

<p>E.1.15</p>	<p>¿Logras identificar algunas emociones al momento de danzar y/o crear un material danzado? ¿Cómo relacionas las emociones con tu lenguaje propio?</p> <p>A: sí, yo creo que el lenguaje, el 360, sí apela, a ver... nace como de estas ansias de libertad, la danza, como esta lucha, eh... sipo hay cosas que... como está tu tono, como está tu energía para llegar a ciertos momentos que van saliendo las emociones, de hecho el libro... mira te voy a traer el libro, no sé si lo hay' visto, aquí están todas mis investigaciones, hay una parte donde nosotros como que lanzamos conceptos ¿sí? como... la capoeira es muy dual, todo el tiempo es dual, entonces, ponte tú hay lugares que también tienen que ver con la emoción, que empezamos como a trabajarlos y fueron como saliendo ¿sí? eh... pero si logro como identificar y a los estudiantes les hago lo mismo, como siempre trabajo con pizarra, ahora estoy trabajando mucho con pizarra, con... que vayan como escribiendo, haciendo el ejercicio de lo que les va resultando, lo que les va saliendo, vayan como escribiéndolo, entonces después los analizamos entre todos y pa' mí también es como un material, es un momento de recopilar</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Las emociones dependen del estado del cuerpo. - Las emociones están presentes al momento de danzar. - Explorar el lenguaje propio sin prejuiciar la aparición de emociones. - Analizar y profundizar las acciones del cuerpo a medida que salen las emociones ayuda a crear material de clase. - Se trabaja la técnica corporal a través de la dualidad. - La dualidad corporal detona una dualidad emocional.
---------------	--	---

	<p>información. Hicimos como una dualidad entre el miedo y la libertad y de ahí salieron como muchas como emociones, cosas, sensaciones.</p>	
E.1.16	<p>E: Y ¿estos son escritos de tus alumnos?</p> <p>A: Esto es mío, este es mío, pero hay caleta de cosas de los estudiantes, y bueno el otro como que habla de la libertad.</p>	-
E.1.17	<p>E: Tiene estados y...</p>	- La mayoría del material surge desde los alumnos.

	<p>A: Claro, tiene que ver con los estados, yo los reconozco como estados, estado, ya el miedo se puede pum... el estado como de libertad, vienen a recorrer.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Las emociones se identifican como estados no estacionarios. - Los estados pueden recorrer varias emociones a la vez.
E.1.18	<p>E: ¿Es como un recorrido más que algo estacionario?</p> <p>A: Claro, sí sí sí</p>	
E.1.19	<p>E: ¿Qué metodologías ocupas dentro de tus clases? ¿A cuáles recurres por lo general?</p> <p>A: Sí, eh, todo. Todo como juego, harto juego, eh... exploración, improvisación, eh..., el lugar del lugar como coreográfico también, hay un lugar como de entramiento fuerte, así como riguroso que tiene que ver con lo... sobre todo pa' llegar a lugares como de reconocer los soportes inversos que requiere como de un lugar así bien fuerte de entrenamiento como de estar en la memoria, eh... en relación a la música, como que está, es bien... mareador, yo después te voy a dar un libro porque hay muchas cosas de las que estamos hablando que están acá, caleta de cosas, el lugar histórico también, me gustaba llegar, me gustaba proponer este lugar como reflexivo en</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Juego, exploración e improvisación son las metodologías predilectas para una técnica de alto nivel físico. - El entrenamiento físico entendido como metodología para preparar el cuerpo abierto a la emoción. - La historia personal se usa a favor de la técnica. -

	<p>cuanto a, como la capoeira, la historia para mí de un pueblo ¿sí? de ancestros, como que también recorro al autobiográfico ¿sí? de los estudiantes, de indagar de ver sus posibilidades, de entender de donde vengo, un poquito pa' saber hacia donde estoy pasando y yendo, de ese lugar biográfico, histórico, en 360 nosotros lo dividimos en pluriversos se llama, que son todos los lugares que van entrelazados y que, que por ejemplo, ahí habla uno en el contexto histórico, otro es eh... como el somático, el formativo... "el teórico-simbólico, el corpóreo-somático, el contextual, el escénico-interpretativo y el formativo" y cada uno de esos em... recorre lugares ¿sí? interpretativo tiene que ver con buscar cada uno su propio material a partir de los recursos que vamos entregando con el 360, eh... la improvisación, el juego, el contextual hace como dialogar entre lo histórico de la capoeira ¿sí? el contexto como simbólico geográfico, el formativo tiene que ver como con esta transmisión todo el tiempo del traspaso de información, eh... el teórico simbólico es como los diálogos entre - disciplinares que todo el tiempo está teniendo el 360, eh...y el corpóreo – somático se refiere a la</p>	
--	--	--

	biomecánica, a la fenomenología, exploración corporal...eso.	
E.1.20	<p>E: ¿Utilizas la relación de movimiento – emoción para la creación?</p> <p>A: Mira como la emoción así sola yo creo que no, yo creo que más voy por ese estado, voy por un estado que lo reconozco, que es un estado que no se queda solo en una emoción, sino que pueden ser dos, tres emociones y eso es lo que fluye ¿sí? sí. Eso.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Se permite la búsqueda de un estado que genere dos o más emociones por medio del movimiento.
E.1.21	<p>E: ¿Consideras que la inteligencia emocional es importante para el desarrollo de la eukinética?</p> <p>A: sí totalmente, porque te permite conocerte y al conocerte tú en tus diferentes posibilidades eh... tanto como de rango de movimiento como de cuerpo y tus emociones, vas a ser mejor intérprete, entonces... o vas a poder transmitir mejor esto, que aparte que es tan abstracto ¿sí? entonces sipo' si tengo una inteligencia emocional voy a poder asumir también ciertos procesos creativos que a veces requieren... como que uno se encuentra con uno bien fuerte ¿sí? en todos los lugares po' como en los defectos, en las carencias, en... es como un viaje hacia adentro pa' poder</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La inteligencia emocional permite ser mejor interprete. - El desarrollo de la inteligencia emocional facilita la interacción con el espectador. - El desarrollo de la inteligencia emocional facilita enfrentar desafíos laborales y escénicos. - La presencia de inteligencia emocional proporciona un conocimiento propio muy completo. - La inteligencia emocional es fundamental para esta carrera. -

	<p>salir afuera. La misma relación con el coreógrafo o coreógrafa, es como que... son lugares como muy delicados que si... yo siento que no hay una madurez da lo mismo la edad, si no hay una madurez de esa inteligencia es mucho más difícil que recurrir a otros lugares po' que te limiten, que conocerte. Sí como que la inteligencia es fundamental.</p>	
E.1.22	<p>E: ¿Ya sea para interpretar como para enseñar?</p> <p>A: De todas maneras, ósea ponerte en el lugar del otro, siempre te va a venir que puede estar muy triste o que puede estar muy sobre... muy alegre y como tu equilibrai' eso, mientras más inteligencia... puede entender mejor po' conmigo y con... voy a poder aplicar con los demás po', entonces sí, me parece que es fundamental.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La inteligencia emocional es importante al momento de enfrentarse al aula. - La inteligencia emocional del docente se vuelve fundamental al momento de enseñar.

2. Entrevista dos

Fecha de entrevista: 14 de noviembre de 2019

Hora inicio: 12:30 pm

Hora termino: 15:30 pm

Nombre entrevistado: César Ignacio Cisternas Valdés

Nombre entrevistador: Consuelo Toledo Albornoz

N°	Entrevista	Unidad de análisis
E.2.1	<p>E: ¿Realizaste estudios de danza? ¿Dónde?</p> <p>C: Como me formé. Eh... yo estudié 3 años en el Espiral, yo antes de eso había tenido como una formación no formal en teatro como desde chico, de hecho yo quería estudiar teatro, era como... y toda mi familia sabía que yo quería estudiar teatro y empecé a tomar talleres en teatro desde chico como que estuve con el Vicente Ruíz, con la Paula Nanchini en Balmaceda 1115, con Rodrigo Márquez eh... y estaba en la academia de teatro del nacional también, como que siempre era así como... quería ser actor, eso era como que... de hecho hice algunas obras cuando chico, como que escribía caleta de teatro y participé como en tres concursos, sí, era como que quería hacer teatro, teatro e hice varias obras como que construía varias... ósea 4 obras yo creo, pero son obras de pendejo ¿cachai? De cabro chico.</p> <p>Es que medio anecdótico mi... pero pa que se entienda también, eh... entonces yo iba a estudiar teatro en la Chile, en el nacional teníamos como... iban al</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Preferencia por la formación independiente. - Consideración como casa formadora una institución universitaria. - Necesidad por la formación en diversos estilos. - Danza moderna como técnica principal de formación. -

nacional y nos daban una beca 100% en la universidad, no me acuerdo la universidad, era una universidad privada, entonces una de las posibilidades era estudiar teatro en una universidad privada con... gratis por haber sido del nacional y yo no quería porque yo... tenía un interés mucho más social con el teatro ¿cachai? Por eso en ese momento era la opción la Chile po' pa mi' ¿cachai? Por la historia de la Chile y todo. Entonces fui a audicionar en la Chile y yo llegué como a las 9 y me dieron hora como pa' la 1 porque eran como, me tocó el número 8500 ¿cachai? Y yo tenía una amiga que quería estudiar danza, éramos amigos amigos, somos amigos todavía, entonces ella quería estudiar danza, quería estudiar danza, quería estudiar danza en el espiral, entonces yo tenía un horario... tenía todo ese rato de 9 a 1 y ¿qué hago? Ya dije más rato me voy a juntar con la Jose, sabí que voy a ir a la universidad a buscarle un flyer de danza, ya entonces yo llego, la universidad antes estaba al frente, donde hay un instituto ahora, ahí en Compañía con Brasil, ahí estaba la humanismo cristiano antes, entonces yo llego así

- ¡Hola!
- ¡Hola!

	<ul style="list-style-type: none">- Sabe que vengo a preguntar por danza- Ah ya! Cómo te llamas?- Eh... César- Ya espera un poquito <p>Y me dijo</p> <ul style="list-style-type: none">- Ya te están esperando al frente porque al frente es la escuela de danza <p>Al espiral, ah ya dije yo allá me pasarán un flyer dije yo y voy pa' allá' y me abre el Marco y me dice:</p> <ul style="list-style-type: none">- tu eres César- eh si- pasa pasa que te están esperando <p>y yo aay que personalizada la atención, y llega la Manuela me dice:</p> <ul style="list-style-type: none">- tu eres César- eh si- ya apúrate que te están esperando a ti no má'- pero es que yo vengo a buscar un flyer- sí tome <p>y me pasa un número y me dijo pónitelo en el pecho y yo pensé, te juro que pensé que era como el número de atención dije uuy mira el número de atención y me dicen por ahí es y yo entro así y abro la sala y estaban todos esperando así, elongando los bailarines así, las bailarinas</p>	
--	---	--

con moños con malla y la Yasna me dice te estamos esperando a ti, es que yo no, no vengo, yo venía a buscar un flyer, pasa pasa apúrate y entré a la audición, y me entraron a la audición y yo iba con short y polera porque no ten... la Yasna dice ¿no tienes nada más? ¿nada más de qué, de ropa? Dije no porque... ya sácate los zapatos y yo no sabía nada, no había bailado en mi vida, había hecho como teatro, ósea expresión corporal y cosas así ¿cachai? No había bailado en mi puta vida así nada, nada de nada, solo había hecho teatro. Y empieza la audición y digo qué estoy haciendo aquí parao' como que... y empezó la clase y obviamente di un jugo pero pésimo si no sabía lo que era un tendú, una basculación, no tenía idea, una clase de moderno, la audición po' de la espiral, ya termina y dije obvio que di jugo, obvio y me acerco a la comisión y digo eh... yo me voy y me miran así ¿y por qué te vas? Porque tengo una audición de teatro, pero que ahora viene la segunda parte con Patricio y dije pero es que yo no vengo a esto y ya era... no sé eran como las 12 una cosa así, yo me tenía que ir a la Chile si yo quería estudiar teatro y la Valentina me dice: ya decídete tienes 5 minutos porque ahora viene la segunda

	parte con Patricio, que es la improvisación. Iiihh! Qué hago?	
E.2.2	<p>E: ¿y tú sabías quién era Patricio?</p> <p>C: Sabía, sabía porque... sabía quién era Patricio, pero... ya me quedo dije yo y me quedé y di un jugo porque pinté el mono así, era como tú, así como que ponía caras y weas y bailaba cumbia y hacía weas y Patricio se cagó de la risa y estaban todos cagados de la risa y ya pu' me fui y dije: ya cagué, me encontré con la Jose después y le conté y se cagó de la risa y na' po' yo dije ya filo, le conté a mi vieja, mi vieja se cagó de la risa, mi vieja siempre me ha apoyado todo así, me dijo: pero César que erí volao', ya bueno me dijo: date un año sabático, toma teatro de nuevo y decide po', ay por qué no quedé y el próximo año postulai' de nuevo, super simple. De ahí me llaman del espiral, que había quedado y yo así baaah... y ahí empecé a bailar, así, fue por error, fue porque pensaron que yo, pensaron que yo iba a la audición, entonces la niña secretaria le dijo a la Manuela así como: oye viene un niño a la audición que viene tarde y la Manuela así: mándalo al tiro pa' acá'... y ahí empecé, y de ahí nunca más actué, nunca más hice nada de teatro, nada, nada, de ahí entré</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Apoyo familiar incondicional es fundamental para escoger una carrera artística. - La constante búsqueda de entrenamiento propio y la constancia abre las posibilidades laborales dentro del campo artístico. - Preferencia por la vida laboral que por la formación formal universitaria. - Escoger la formación independiente requiere de auto disciplina exigente. - La vida laboral independiente a temprana edad genera descubrimientos y lazos importantes. - Reconocimiento por la escuela de danza de la uahc como modelo a seguir a nivel pedagógico.

<p>a la escuela y a fin... me volví loco así entrenando, entrenando, entrenando y estaba así como vuelto loco y a mitad de año fui al municipal, dije ya... si que tanto, estaba en primer año y fui al municipal y hablé con el Pato Gutiérrez y le dije: hola, sabe que quiero estudiar ballet y me mira así quieeee' hueón como que estamos en agosto, como que ¿qué!? Y me dijo ya te voy a hacer una prueba, me dijo a ver ponete malla y vamos a la sala y me hace una audición así piola así solo y me dijo ya y me aceptó po', me dijo ya eres grande, pero a los hombres generalmente se les permite ya, y me dejó en la escuela, en la escuela de teatro, ósea en la escuela de ballet y yo me iba, estudiaba en la universidad y en la tarde, las clases eran a las 6, la escuela de los hombres, los cursos...y de ahí me iba pa' allá, y después el Pato Gutiérrez cachó que yo estaba en el espiral y me citó a una reunión en la escuela y me dijo que tenía que decidir si me... porque él decía que uno no podía ser bailarín sin ser bailarín clásico ¿cachai? Como que esa visión tenía, entonces me dijo tienes que optar o sigues acá y eres bailarín o te vas a una escuela y no sé qué vas a hacer de tu vida, ¡una cosa así y yo ay! Que pesá la cola... y después hablé con Patricio y le</p>	<p>-</p>
--	----------

<p>conté y... no mentira, esto fue todo el primer año que yo estuve en el espiral y a principio, eso, a principio de, de segundo año yo fui a la escuela, eso fue, entonces estuve como el primer semestre en, primer semestre del segundo año de carrera estuve yendo al municipal, a la escuela de ballet, y me pillaron, ¡oh me pillaron! Y hablé con Patricio y Patricio me dijo sus ideas, su punto de vista y blablablá y ahí yo opté por salirme de la escuela de ballet. Y el Pato Gutiérrez me odió, así me odió, "pero cómo yo te di la oportunidad y la cuestión, yo confié en ti para que fueras un bailarín clásico" bueno ya, me dijo: bueno, pero ¿sabí' qué? Me dijo: afortunadamente te estás yendo con Patricio, con el Maestro, me dijo, afortunadamente te estás yendo con el Maestro y eso me deja igual contento, que bueno ojalá te vaya bien, ojalá puedas ser un buen bailarín, yo creo que con Patricio lo puedes llegar a ser, sal de mi sala... ah yia, y ahí empecé a bailar y terminando el... a mitad del... como me salí del municipal tenía como tiempos en las tardes, entonces después de la escuela yo me iba a donde la Isabel Croxatto, a tomar clases de contemporáneo y ahí la Isabel me invitó a trabajar en un proyecto en "animal</p>	
--	--

humano" que era una obra que ya había montado, pero me invitó como a participar, tengo confusión con las fechas, no me acuerdo si lo que te estoy diciendo es verdad, de primero o segundo, como que quedo medio raro, no me acuerdo mucho, pero fue en ese período como entre primero y segundo que pasó todo esto. Y empecé a bailar con la Isabel y empecé a viajar mucho, empecé a viajar, a viajar, fui como 4 o 5 veces a México, estuve en Brasil, después fui a España, a Francia y empecé a bailar mucho, mucho, mucho y empecé a echarme la carrera, eso fue a finales de segundo y tercero ya estaba dando jugo, jugo, jugo, jugo ya no estaba yendo, faltaba caleta, me odiaban en el espiral, la Manuela así: pero ya, pero de nuevo, y dije: pucha es que no sé que hacer, porque más encima justo me habían invitado también al ballet nacional, entonces le dije a la Manuela: puta me están invitando, me dijo: pero puta pero César es que tení' que terminar, y le dije: sí, pero es que estoy bailando mucho y no sé que hacer, y empecé a bailar mucho, como profesionalmente al tiro. Me tiraron al ballet nacional, el Gigi me invitó y empecé a tomar clases con ellos, entonces se me empezó a desvirtuar un

poco la... que fue una responsabilidad mía igual, se me empezó a desvirtuar un poco como la práctica de eh... como alumno ¿cachai? Se me empezó a desvirtuar, como que me volví un poco loco, no que se me hayan ido los humos a la cabeza, pero me volví un poco loco con esto de empezar a trabajar al tiro, no sé po' en segundo ya estaba así como compartiendo con hueones en España ¿cachai? como con bailarines de Europa y conocía a la gente de la Ópera de Paris, entonces empecé como ay! A ver otras cosas muy apresurado ¿cachai? Chico po' tenía 20 años ¿cachai? 21, entonces como que estaba demasiado como, me metí demasiado rápido como al mundo profesional como de la danza, y ahí empecé a generar lazos, a compartir con más gente, entonces... y ahí un momento decidí dejar la carrera, como por opción... entonces me empecé en ir en esa y en un momento dije ya, ya, filo, ya filo, opté por mí, voy a hacer mi carrera así independiente. Y ahí empecé a entrenar, estuve en la compañía, entonces empecé como a tener un training así como, no sé po', en la compañía de la Isabel en un momento iba a los training del municipal, así de patúo yo, con la compañía, y ahí conocí, no sé po', conocí a la Georgette,

<p>conocí al Agustín, conocí como a Luis Ortigoza ¿cachai? Em... empecé a conocer gente del teatro po' ¿cachai? Los que ya no están o están de primer bailarín o están de maestros. Entonces me empecé a dedicar como más independiente, ahí empecé yo a tomar mis clases, yo a entrenarme, viajara tomar clases, hasta que Patricio me volvió a llamar a la compañía, que eso debe haber sido como... ¿2005 o 2004? Porque no pensé que me iba a llamar, porque yo me había ido en segundo de la escuela ¿cachai? Pero Patricio tenía... en primero y segundo yo tuve harta relación con él como cercana igual, de repente me invitaba a los ensayos del ballet nacional ¿cachai? Yo estando en primero, me sacaba de la sala y me decía: vámonos a clases, vamos... le decía a la Yasna: voy a sacar al César para que acompañe al ballet y la Yasna así: ya bueno ya, llévatelo. Y entonces empecé a tener como un contacto con él así, y yo creo que por eso después me llamó a la compañía, cuando yo ya no estaba en la escuela, no había ni terminado si había llegado hasta tercero ¿cachai? Patúo, pero igual siempre presentí que la espiral fue mi formadora, como que no no... independiente que me haya formado</p>	
--	--

	<p>independientemente en otros lados, siempre he sentío' que el espiral fue el lugar donde yo me formé, es mi escuela ¿cachai? Completamente, los ideales, la forma... como yo concibo incluso la pedagogía viene mucho de ahí también, de Patricio, de la Manuela, de la Joan, de la Yasna, entonces esa fue como mi formación en danza.</p>	
E.2.3	<p>E: ¿Y después de la compañía qué hiciste o te quedaste ahí?</p> <p>C: me quedé en la compañía en la primera antología y después me puse a hacer más cosas también, si siempre fui como bailarín independiente como que no era mi única compañía, entonces a la Manuela eso le generaba como así... a la Manuela siempre le ha tiritado un ojo conmigo, como entre que me ama y me odia, me amaba y me odiaba así como que... porque apostaba caleta, pero también no le respondía porque sabía que yo estaba bailando en otras weas ¿cachai? Entonces... la Vero también po', la Vero me amaba y me odiaba así, me amaba y me odiaba así como: César culiao' por qué te portai' tan mal, puta es que... yo también me porté mal muchas veces, pero me portaba mal porque no</p>	

	<p>respondía en la u, pero no respondía porque estaba en la casa fumando un pito ¿cachai? Es porque estaba bailando en otras cosa, que fue un error ¿cachai? Yo debería haber seguido la escuela, pero también esta vida me hizo también generar otras formas de ver la danza y me abrió también el mundo pa' otros lados, me dio también otras herramientas, entonces no niego ninguna de las dos, no niego el haber dejado la escuela, no niego el haber, pero también siento que las dos fue un error ¿cachai? Como que podría haber hecho muy bien una de las dos, pero también me quedo que fue una super buena decisión haber hecho las dos cosas medias así, pero dándole pal otro y de esa forma, de esa manera se construyó mi formación también ¿cachai? Como que la mezcla de cosas y entre medio que yo siempre como que tomaba clases de todo, clases de hip hop, de jazz, de ballroom, de todo...</p>	
E.2.4	<p>E: ¿Cambiarías lo que hiciste?</p> <p>C: no, en un momento dije: puta debí haber terminado la escuela, pero también es como que me formé, me formó como lo que yo soy también po', el intérprete</p>	<ul style="list-style-type: none"> - El trabajo constante y los buenos contactos pueden hacerte crecer profesionalmente.

que soy como... no no lo cambiaría, en absoluto, para nada, el haber viajado tan chico, el haber bailado así como cosas bacanes, porque claro tenía 20 años, no sé po' 22 años y bailé en el Teresa Carreño como en un festival de solos que es como así te pasaste el festival de solos así, como el más importante del mundo y yo estaba en la gala, entonces era así como ¡iiiih! Nunca sentí que andaba como así... pa na' nunca he sido así como ¡ay yo!, siempre he sido como así eh ñe, nunca me la he creído mucho, pero igual era raro eso, era raro, era raro, si yo estaba pendejo y ya estaba bailando así como con Alfredo Bravo ¿cachai? Como con Agustín Caniulef, con locos bacanes ¿cachai? Que llevaban años, eran unos maestros esos, y compartir con gente no sé po', en Venezuela compartí con gente, como te decía, como del... de la Ópera de Paris ¿cachai? Con solistas de la Ópera de Paris así como... y hablando contigo en el avión así... En España también, en España participé en un festival que se llama Nueva York Burgos y en ese festival han nacido como todos los hueones' bacanes de Europa, así como Jofer Shepter salió de ahí ¿cachai? Jofer Shepter mostró cuando nadie lo conocía en ese festival ¿cachai?... O el Pepe Hevia ¿cachai?

	<p>Como locos así como, que ahora están así como "racatá", yo estaba con ellos bailando así como esperando en el camarín en, así como ¡oh chiquillos, ay sí! Si como maquillándome con Jofer al lao'. Sí fue como muy rápido todo también, fue como muy rápido, fue como ¡aaah! Se me vino la danza así como, como que me empezó a exigir mucho, entonces fue como ¡chucha! En segundo ya estaba así como trabajando y en tercero ya estaba compartiendo con hueones bacanes ¿cachai? Entonces era como ¡iiih! ¿Qué onda? Que onda esta hueá' como me agarró así de la nada, que yo ni quería bailar po' ¿cachai? Yo quería ser actor.</p>	
E.2.5	<p>E: ¿y te ves ahora como actor?</p> <p>C: No, ósea no sé, igual de repente lo he pensado, oh y si en algún momento retomo, no sé, ahora de repente más viejo como que de repente digo ay igual retomaría... no sé, todavía no es un interés tan... grande sí, bueno eso fue mis estudios de danza.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Apertura a otras disciplinas artísticas. -
E.2.6	<p>E: ¿Qué conocimientos técnicos te ha dado tu experiencia en la danza?</p> <p>C: En realidad es super raro, porque cuando, como que... como que pa' mí la danza, a mi siempre lo que me ha</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Predilección por el movimiento per se más que por la entrega de técnica. - Visión del arte abierta lo que permite que el

<p>gustado de la danza es bailar, como ni si quiera tiene que ver con mi... yo por ejemplo no tengo una postura muy política con la... a mi lo que me provoca la danza es que me gusta bailar, si esa es la hueá' ¿cachai? A mí me gusta bailar, no sé si me gusta investigar, no sé si me gusta crear, no sé si me gusta eh... tener una visión política desde la danza, lo he hecho, he performeado harto también, pero nunca ha sido mi bandera de lucha la danza, por ejemplo, son otros lugares que yo he tenido como de bandera de luchas políticas ¿cachai? Trabajé mucho tiempo en organizaciones socio – ambientales y no como bailarín, sino como ciudadano más, ayudaba en cosas, ayudaba en organizaciones que tienen que ver con derechos humanos, tengo un interés muy grande por la moda ¿cachai? Y en la moda yo tampoco hago cosas de danza y moda, hago cosas de moda no más, entonces son varios, tengo muchos mundos también que a mi me llenan espiritual, internamente ¿cachai? Como mi forma de ver el arte también se llena, como se alimenta de otros lados también, pero aunque suene raro yo de repente hablo con locos de mi generación y todos tienen una postura así: no la danza pa' mí es esto, mis</p>	<p>cuerpo se contamine de otros tipos de arte y resulte más versátil.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Usar la experiencia y el goce por el movimiento como método para la enseñanza. - La interpretación como bandera de lucha. - Gran interés por la teorización del goce por el movimiento. - Relevancia de la versatilidad de técnicas más que una sola. - Se comprende cada estilo como diversos mundos que deben ser entendidos desde su contexto para así entrar de forma real al lenguaje. - La danza entrega herramientas sensitivas.
---	--

proyectos son estos, y yo hueón quiero bailar, super raro, como que no tengo una posición tan teórica frente a la danza porque a mi me gusta bailar y a mi nunca me ha gustado dar clases, de hecho la única clase que a mi me ha gustado dar ha sido la de tutoría, porque siento que no es una clase técnica de “vamos a hacer tal...” me carga, me carga dar clases así como de que “vamos a hacer esta frase o les voy a enseñar”, como lo que trataba o trato o trataré o traté de hacer en tutoría es tan simple como aportar desde mi experiencia a los cabros que están en formación, porque yo les estoy hablando de mi gusto por bailar ¿cachai? Entonces por eso yo nunca me he metido mucho en investigación en danza, ni en crear, no me interesa crear, como cuando yo investigo, investigo en cosas de derechos humanos, de moda, otras cosas. Y he escrito pa’ moda ¿cachai? Obviamente he escrito cosas pa’ danza porque me ha pedido así como “oye podí’ escribir algo pal libro, y yo ah sí, pero todo viene del gusto por bailar, puede sonar así como ah a este hueón le gusta bailar, pero en todo caso eso tiene un peso teórico super fuerte también po’ tiene como el entender el bailar, entender lo que es la danza desde el intérprete, por eso pa’ mí

<p>el intérprete siempre fue como una bandera de lucha, así como yo soy interprete, la única bandera de lucha que yo podría tener con la danza, es yo soy interprete y entiendo la danza desde ese lugar, si algún día llego a escribir algo va ser algo en relación al interprete, entonces mi forma de enseñar, que me he encontrado con la pedagogía en este ramo ha sido desde ahí, como desde donde yo puedo teorizar el gusto por bailar, qué lo que le pasa a uno al bailar, qué es lo que significa bailar para mi, para otros, para otra ¿cachai? Como que claro yo siempre he sido muy, soy medio hiperkinético, entonces como que hice de todo, hice show, hice vouguing, hice hip hop, hice girly, hice ballroom, hice jazzdance, como que salsa, como que me metí en todas, butoh, capoeira, he pasado por todas y eso me ha ayudado también a entender la versatilidad de la danza y la versatilidad del pensamiento del bailarín, creo que la experiencia más allá de manejar técnicamente las cosas, significa como tu lograi' los diversos mundos de la danza o de los lenguajes, porque tiene que ver con una hueá mental, entonces yo no tengo ningún problema en bailar ballroom y después bailar como mujer, o bailar con tacos, o</p>	
---	--

bailar como hombre, digo hip hoper. Eso te da la posibilidad de ser más permeable y poder navegar por los distintos mundos de la danza, o hacer el ridículo en una obra o bailar algo muy show ¿cachai? Más allá de lo técnico que me entrega la danza, como que te entrega eso... yo siempre la danza la hablo como más desde ese lugar, como desde lo emotivo, lo sensitivo de bailar. Igual tiene que ver mucho con el teatro también creo yo, porque... pero es super distinto porque claro uno podría decir ya necesito que hagai' un curao', si si ya. Necesito que bailí una obra de la pena, ya po' la danza no es actuada, la danza es sensitiva, entonces como uno transforma el caracterizar algo desde la emoción solamente, no desde el personaje, no es el personaje que está llorando ¿cachai? La danza tiene esa capacidad de caracterizar algo desde la emoción, desde lo emotivo, entonces más allá de tener un manejo o que me haya dado herramientas técnicas para entender la danza, como que la danza me ha logrado dar herramientas sensitivas, sensibles, emotivas de donde abordar una escena, de donde abordar un acto político, de donde abordar una performance, de donde abordar una obra, de donde

	abordar un discurso o diálogo y siempre que hablo ahora es sobre danza, discurso en danza, dialogo en danza.	
E.2.7	<p>E: ¿y esa enseñanza emotiva se ha visto influenciada en tu vida cotidiana?</p> <p>C: Es que mi vida cotidiana es super versátil, es super rara, como que paso de la moda a los derechos humanos así como... como del liberalismo al socialismo, no sé es muy rara, entonces como que también mi vida personal transito por muchos lugares que no son necesariamente la danza. Entonces como que yo analizo mi vida y está lleno de hueás muy raras, está llena de lugares super opuestos, pero que en mí se conjugan bien, en mí digo, no es que mí se junten bien y hagan un perfecto ideal de algo, no digo que en mi mundo personal del César la moda y los derechos humanos conviven super bien y la danza, y el girly con hip hop, y el bowing con con el jazzdance ¿cachai? Si hay una de las cosas que yo me he propuesto es tratar de ser lo menos prejuicioso conmigo, con mi cuerpo, por eso yo creo que no tengo ningún rollo en bailar con tacos y después bailar no sé el poema XV, y no tiene que ver con hacerlo</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Dejar de prejuiciarse facilita la exploración del lenguaje en otras técnicas. - La danza entrega una facilidad para entender el cuerpo en varias situaciones. - La danza otorga el poder del no prejuicio por sobre otros cuerpos. - La danza desarrolla inteligencia emocional.

bien, sino que tiene que ver como cuanto uno entiende el mundo que estay bailando, que tanto yo logro entender la femineidad, creo porque nunca voy a ser mujer, quién sabe en una de esas en 10 años me da por ser trans, no sé, y tal vez con 20 años más termino siendo mujer ¿cachai? Pero ahora no po, como yo de esa manera transito por bailar como una mujer, entender como baila una mujer, suponer que entiendo como baila una mujer en verdad, por lo menos para fuera se ve o no, no sé, y a la vez entrar en un mundo de la danza que son... como Patricio, Patricio es super binario, pero era la época que le tocó, yo creo que si Patricio tuviera 20 años ahora estaría haciendo hueás con la disidencias sexuales ahora, pero no era un tema en la época de Patricio, entonces obvio que sus obras son binarias, es super obvio, las mujeres bailan con vestidos y los hombres con pantalones, el hombre toma a la mujer y listo, obvio, pero que era su época ¿cachai? En su época se hablaba de otras cosas, entonces como puedo yo bailar con tacos y hacerme la mujer y después bailar el poema XV, ser romántico, es como un switch psicológico, switch mental no más de no prejuicio no más po', a estas alturas me

	<p>da lo mismo lo que me digan total, que me importa a mi que me digan hueco en la calle, uy uy estoy super afectado, entonces en la danza creo que se puede, como que traspasa esos lugares como el no prejuicio de las cosas traspasa la danza, obvio, obvio que si po', y eso permite poder tener la capacidad de navegar por distintos lados también, por eso yo me permito bailar lo que sea, si es realese, si es flylo, no sé butoh, show, brillo, escarcha, pestaña, ósea si me hacen hacer drag, lo he hecho también, como que lo hago no soy drag, pero lo he hecho porque me ha tocado pa' una obra y después tengo que hacer calaucán, tengo que sacarme los brillos y hacer de indio.</p>	
E.2.8	<p>E: ¿Cuál es tu método de aprendizaje? (aprendizaje efectivo)</p> <p>C: El silencio, aaah!, sí el silencio porque, ósea suena super así ah este hueón contesta con puras metáforas, nah, pero como que en la danza creo que hay que ser muy sensible para percibir primero las cosas, como que la danza o el interprete tiene que tener un gran porcentaje de sexto sentido para entender más profundamente de que se trata cada</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Se requiere a un análisis interno para el aprendizaje. - La sensibilidad y el silencio son recursos metodológicos válidos para el aprendizaje en danza. - Entender el contexto de cada técnica o estilo.

	<p>danza o cada técnica, porque no es repetir algo, es como entender el mundo de lo que estai' haciendo ¿cachai? Entender por qué está moviéndose así, por qué se mueve desde este lado, por qué lo que me invita el profesor o el coreógrafo o el creador me hace que vaya a ciertos lugares y a otros no, estoy hablando como interprete igual, como cuando un coreógrafo te dice: necesito que me hables con tu cuerpo desde la pena, ya, qué tipo de pena, también tení' que saber traducir lo él quiere, yo he trabajado con coreógrafos que no le entendí nada, y uno está dispuesto a eso, ósea tiene que estar dispuesto a entregar eso, a devolver eso, y eso necesita un silencio, observación, como también abrir aquí, abrir el corazón para entender lo que el otro quiere y eso es una clase técnica, que es lo que este tipo de movimiento, esta tipo de forma de moverse me está pidiendo más internamente ¿cachai? Porque ahí se completa el fin de la danza también, o sino es gimnasia, que super bien bacán la gimnasia o sino es un esquema. En clases también po' uno... por eso como que si uno hace bowing entiende porqué baila bowing, no es como hacer así, es como de qué forma entrai' a lo femenino y eso</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La danza permite conocerte internamente. -
--	---	---

	<p>no se logra con copiar, con hacer la forma, sino que con entender que es lo que me está diciendo políticamente o ideológicamente una danza ¿cachai? Entonces yo creo que esa es una parte muy importante, que es super difícil hacerlo igual po', cuando uno está en la escuela uno repite no más po' y está super bien porque es un entrenamiento, pero como la danza en sí tiene que tener un sentido más interno que se logra, que se entiende desde la observación no más po ¿cachai? Observación más interna, como mirar con el corazón, como mirar la danza lo que te están pidiendo, lo que te están diciendo que repitas desde lo interno, que es poesía, en el fondo la danza es poesía, que sea con el cuerpo es otra cosa, pero es poesía.</p>	
E.2.9	<p>E: ¿Cómo te relacionas con otros? ¿Qué tipo de vínculos estableces?</p> <p>C: Igual no se separa mucho de como mi relación como ciudadano ¿cachai? No es muy distinto a eso porque siempre he tenido la convicción... yo soy super autista, como que me encanta estar solo, de repente llego a la casa y hay gente, me escondo, soy super solitario también, no tengo pareja, no me gusta tener pareja,</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Entenderse a uno mismo para relacionarse con otros. - Preferencia por el discurso comunitario. - Desarrollo de lazos fuertes desde un colectivo. - Entender las mecánicas de relaciones a partir

<p>tampoco soy promiscuo, no me meto con nadie, soy medio asexual, soy medio fome yo, soy super fome, no tiendo a relacionarme tan rápido tampoco, pero confío mucho en la comunidad y es super raro, si yo soy una hueá dual así pero a cagar, como que soy el hueón más dual del mundo, no soy super dual porque soy super autista, me encanta caminar solo, de repente me voy solo, no sé me voy a viña solo, leo, me voy a la playa solo de repente, pero no tengo reparo en irme con 20 más ¿cachai? Tampoco, y a pesar de ser un hueón solitario, que yo me considero un hueón super solitario, confío mucho en la comunidad también, en lo comunitario, como que esa es la esencia de las relaciones yo creo, que se traduce en pareja, en familia, en grupo de amigos, en lo que uno quiera, tampoco soy así "no la familia no tiene que existir", yo no creo que en la familia, pero creo en quienes creen en la familia también y se sienten super cómodos en la familia, les encanta tener hijos, perro, gato y quincho, super bien también, entonces confío mucho en la comunidad yo, como en el comunitario, soy de amigos también, me refiero a que esa forma de relacionarme como ciudadano es la</p>	<p>del cotidiano para ser replicada en la danza.</p> <ul style="list-style-type: none"> - La danza hace que cada persona adquiera un rol. -
--	---

	<p>misma forma en que me relaciono con la danza también, para mí la danza tiene una relación comunitaria, independiente que sea super solitario no me gusta bailar solo, no si yo soy una pila de hueas Consuelo, he bailado mucho solo también, meha tocado bailar mucho solo, pero no me gusta bailar solo, me gusta mucho la danza grupal porque en la danza grupal hay una gran cuota de solidaridad que es super bonita, como de abandonarte por un bien común, como dejarte irte pa' atrás para que el resto se construya algo, construyamos algo entre todos y todas y todes, en ese lugar de la danza me gusta relacionarme como en el colectivo, en el escuchar, por eso no me gusta crear no me gusta dirigir, me gusta ser parte del todo me gusta pasar piola ¿cachai? No soy el hueón de Insta ni que me publiquen, yo ay y la hueá, soy super como anónimo también, entonces me gusta cuando la danza también se transforma en eso, que es un fin comunitario, es un discurso en grupo, los discursos en grupo son super lindos porque juegan en lo que tu dejas de decir y lo que tu quieres decir, que las relaciones se construyen en eso, en el ceder y en el aceptar, en el entregar y el no entregar, en este momento me toca</p>	
--	---	--

no decirlo, en este momento me toca no hacerlo, en este momento solo me toca escuchar ¿cachai? Como que siento que cuando logro decir que no desarrollo un lazo fuerte con mis alumnos o con mis compañeros de danza, si quiero desarrollar cosas con mis alumnos y compañeros de danza ¿se entiende? No con alguien en específico, claro tengo más amistad con algunos que otros, pero... me gusta la comunidad a mí, entonces siempre considero que las relaciones tienen que ser construidas en el todo, como que no se si me gusta ponte tú al César, clase de contemporáneo con César Cisternas, como que doy clases de contemporáneo y chao, filo da lo mismo, esto lo construimos entre todos, entre todes construimos esto, no el César, a quién le importa quien sea, como que en esta obra baila César, pongan así el nombre de la obra y chao si lo importante es la obra, hay gente que dice oh! No salgo en el catálogo, me importa una raja si no salgo, si lo importante no erí tú, no es el reconocimiento, ¡ni que digan oy! En esa obra baila el tal este, lo importante es la obra. Entonces creo que me relaciono mucho desde ahí también ¿se entiende? Y por eso digo que tiene que ver por

<p>como me relaciono yo como ciudadano, como con los demás, con mis amigos, con mi entorno de la cuadra, que no tendría porque ser distinto, generalmente los "artishtash" somos super buenos pa' eso, como separarnos del arte, separarnos de la ciudadanía, que me ha pasado ahora, ahora yo no he querido bailar nada, no he querido nada. Me preguntaban: ¿Cuál es el lugar del artista en esta revolución, en esta revuelta social? Hueón ser ciudadano no más, sale a la calle a tocar ollas, chao. Uno primero es ciudadano, no es artista, uno es ciudadano, pero el otro es chef, uno es ciudadano, pero el otro basurero ¿cachai? Toda la gente que está en una marcha con millones de oficios, lo hablo por mí, el que lo hace bacán, como que yo encuentro que cada uno tiene su lugar y el que lo hace super bien, estoy hablando por mí, yo no encuentro porque tengo que estar no sé, como que en primer lugar quiero ser ciudadano y en este momento pasó que en primer lugar había que salir a la calle a ser ciudadano no más y a participar en asambleas y a participar en esto, y el arte vendrá cuando toque hablar del arte no más, ahora yo creo que es el momento de salir a expresar más, pero en primera</p>	
--	--

	<p>instancia había que estar ahí aguantando las balas. Entonces mi relación con mis compañeros se basa mucho en lo que logremos en común, si nos llaman a una obra ya cabros pa' donde construimos todes, no cual es mi rol, que me va a tocar hacer, ósea sí, pero te va a tocar hacer algo en relación a lo que la obra o el espíritu de ese grupo humano necesite, creo yo a veces.</p>	
E.2.10	<p>E: ¿Utilizas tus emociones en tu quehacer artístico? ¿Cómo?</p> <p>C: si po', ósea yo creo que las emociones es lo que mueve el arte de uno, como la danza, la emoción, el discurso, la idea, el ideal, los sueños, como te digo la danza es poesía, está en cualquier cosa, hasta hacer ballroom es poesía ¿cachai? Tiene un mundo, tiene una hueá' hacer show, bailar en una disco es poesía también, hacer cabaret es poesía, hacer burlesque es poesía, obvio todo tiene un mundo porque tiene una fantasía también po', hablando del show, yo bailé mucho tiempo show, bailar en la disco tiene una fantasía, hay un color, hay brillo, hay escarcha, hay un ideal, hay una magia en eso y eso es lo más anticapitalista que hay, la magia, el sueño ¿cachai? El</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Las emociones como movilizadoras para el hacer. - Las emociones como acto político son anticapitalistas. - Las emociones están siempre presentes intrínsecamente en la danza. - La emoción en la danza se trabaja de manera más profunda y sutil. - Emoción e interpretación están relacionadas directamente. - Se entiende la emoción como algo que afecta el cuerpo para que éste

<p>inventarse hueás que no existen, tu erí' un maricón pobre que no tení' ni un peso, pero bailai' con brillo, eso es inventarse un mundo que no existe y el sistema no te lo permite, por eso las manifestaciones del arte siempre van a ser anticapitalista, en su esencia. Porque la emoción tiene que ver con que lo que te motiva a ti, que lo que te motiva a hacer cosas, hay algo interno que te motiva a hacer las cosas. Si tu estas bailando hip hop hay emoción po', hay algo interno que te está motivando, independiente que sea solo gusto por bailar, no importa, de repente uno piensa que no que la emoción que aquí, porque la pena se inunda, hueón si el ballroom es emotivo también, la salsa es emotiva, el tango es emotivo, el hacer drag es emotivo porque hay algo que te motiva, hay algo espiritual que te motiva, no sé la epistemología de la palabra emoción, pero tiene mucho de lo que te motiva el espíritu ¿cachai? Creo yo, la inventé no más esta epistemología "es el espíritu, emoción de motivación de moverse", no sé yo invento hueás, pero como que te mueve el espíritu, esa es la emoción, cualquier cosa, entonces claramente todo tiene una emoción aunque tu no quieras ponerles, yo trabajo en clases con los alumnos la emoción, no</p>	<p>pueda investigar sus posibilidades de movimientos y reacciones.</p> <ul style="list-style-type: none"> - La labor del intérprete es llenarse de un estado que afecte al cuerpo. - Potenciar el lenguaje propio desde el lenguaje de los demás como forma válida para relacionarse.
--	---

tan directamente, no vamos a trabajar la pena, sino que he ido entendiendo como ciertas cosas que afectan a tu cuerpo y que logran mutar tu cuerpo, que logran hacer investigar tu cuerpo. Pero... porque también entiendo que la danza a diferencia del teatro es la emoción puesta ahí, digo por la calle en una performance, en una obra en el teatro, da lo mismo, es la emoción... el cuerpo se impregna de emoción, el bailarín no llora, pero llora el cuerpo, es el músculo que está llorando, entonces de que forma tú logras como interprete que tu cuerpo llore, que tu músculo llore, como está tu cuerpo con el llanto porque nadie llora así en escena oohh estoy llorando, o sí ¿cachai? Pero como tu cuerpo es capaz de llorar, entonces llegar a esos lugares de interpretación es lo más difícil, digo lo más difícil porque necesita un trabajo más profundo hacer que tu bíceps llore, qué significa que tu piel, que todo tu cuerpo esté llorando, es raro, pero es científico también porque el cuerpo se afecta con las emociones, entonces para lograr interpretación obviamente tienen que estar las emociones, hay algo que motiva al cuerpo a moverse de cierta manera y decir ciertas cosas, entonces... ósea creo que la emoción es eso, un

motivador interno y todos son super válidos también, el hacer reír es una emoción también, pero tu cuerpo se deforma de una forma y entra en un estado para hacer reír, tú lo sabes, pero hay un tono, hay una musculatura, hay una forma de estar, esa es la obligación del interprete también po' como llenar el cuerpo de eso, la labor es esa y si no se hace no importa también, pero políticamente claro yo podría decir si po' así debería ser, en realidad nada debería ser en el arte, si el arte nada es lo que debería ser, yo cuando le decía a ustedes esta es mi forma de ver la interpretación, tuvieron clase conmigo cagaron, están recibiendo de mí del César, no es un ramo, no es historia del arte que todos dicen lo mismo, incluso así siempre hay subjetividades a quién enseña siempre, y tiene que ser así si no que lata tener un profesor que te diga: en el año 1800... todos sean iguales y por karma te tocó un profe que tiene ciertas visiones y tú vas a aprender de él, eso es lo bonito del destino, que al final el destino te pone en lugares que tu necesitai' estar o necesitas cuestionar, entonces le tocó estar conmigo que yo veo la interpretación desde ese lado, si tuvieran clases con Andrés Cárdenas tendrían otra visión, si

<p>tuvieran clases con la Carola Bravo tutoría sería otra visión, si tuvieran clases con la Alena sería otra visión y no significa que no sea, todas son, yo les compartía esa visión de la interpretación, lo acepten no lo acepten super bien y mi invitación nunca fue aceptarla tampoco, como que tome hágalo pedazo y entiéndase, como que mi visión del ramo es como tome, agárrela, cuestiónela y haga la hueá que quiera con lo que yo te estoy entregando, que es eso lo que uno tiene que hacer como interprete, te entregan un material, lo haces mierda, lo reproduces y devuelves o lo mismo o más profundo o otra cosa y ahí el director va a decir eso es o eso no es, pero ya. Es lo difícil de entender obviamente en cuarto año, uno queda así como "¡¡qué?! Pero como si hice bien la tarea" si pero hiciste la tarea, sipo, pero la profundización es tuya, la apropiación, la resignificación de lo que uno entrega, eso es lo más importante o lo que yo considero al enseñar, de qué manera los cabros resignifiquen lo que yo les digo no que acepten lo que yo les digo, usted tiene que resignificar sobre todo en estos tiempos que la danza contemporánea invita a otros lugares, la danza contemporánea tiene que resignificar las cosas, el tema que ahí hay</p>	
--	--

<p>una hueá super delicada que de tanto resignificar se pierde lo colectivo también, entonces cuando uno resignifica en una danza grupal también tení' que entender para donde tienes que resignificar, para acompañar al otro, para sentirte acompañado del otro y para que el otro y para que acompañades vayamos a algún lado. De repente la danza contemporánea en este momento se pone un poco capitalista, como mi forma, yo siento, me voy pa' dentro, pero la danza de repente necesita devolverla. Necesita irse pa' afuera, necesita cachar que está haciendo mi compañero, a veces necesito copiar, a veces necesito guiar, a veces necesito ver como mi compañero baila pa' yo ir como él también, me cuesta caleta pero me toca po' hueón tengo que ir con mi compañero, mi compañera, entonces la emoción en este momento pa' mí en la danza contemporánea se va muy pa' dentro, son muy personales y hay que tener ojo ahí porque se pueden volver capitalistas ¿cachai? Como yo yo yo, pa' mí no hay una hueá más linda que el anonimato, que el grupo que la comunidad, pá mí, valoro demasiado la comunidad, a quién le importa quién sea' si no te sale en un grupo, a quién le</p>	
--	--

importa quien seas si tienes que ser alguien para otro no para ti, sino nos vamos a vivir a una isla y super bien, y todos los que están ahí saben quién es, si po' si hay puros monos y unos pájaros y al único hueón raro que ven es a ti ¡ay ese es el loco raro! Y soy super famoso, entonces así tení' que relacionarte con los pájaros. Estamos en una sociedad que es muy así también, cuando hablo de esto también se relaciona con el arte, estamos en una sociedad que invita mucho a eso, y lo delicado de la interpretación y la búsqueda personal del lenguaje es que es super importante el reconocerse uno como en el lenguaje personal que uno tiene, pero también tení' que desarrollar la habilidad de desarrollarte con otros y permearte con otros y tener la solidaridad de anularte para potenciar a otros, entender corporalidades ajenas para acercarte a ellos, entendiendo también que todos somos diferentes, eso es lo difícil igual de la danza grupal, es lo difícil de vivir en comunidad también, pero tenemos que hacer el ejercicio, no lo hemos hecho, por eso estamos como estamos, por eso quedó la mansa' zorra, por eso el cabro rompe todo porque no se siente parte de esta hueá, algunos hueones no deben ni saber que es la

	<p>biblioteca nacional, ni saben, ¿qué les va a importar quemar...? ¿cómo están quemando la biblioteca? Pero hueón si los locos sientes que esa hueá no es nada, es como echarse el kiosko de la pobla' que está botao', entonces ¿a quién le hace daño si lo quemai? A nadie, ¿tú creí' que al cabro le importa? Ta' bien po', deja que queme todo, si toda la vida lo has segregado, toda la vida lo has anulado, no lo has invitado a ser parte de tu sociedad y ahora fíjate ¡oy estos vándalos! Corten la hueá po'. Habla con un sociólogo, tení' un doctorado en Harvard y no erí' capaz de... oh debe tener, obviamente que esta hueá tiene una profundidad más sociológica po' y ¿no podí' entenderla? Es como loco para, uno que tiene cuarto medio po', yo tengo cuarto medio y lo entiendo po'.</p>	
E.2.11	<p>E: ¿Crees que eres capaz de reconocer tus emociones? Si es así ¿Eres capaz de expresarlas? ¿De qué manera?</p> <p>C: Sí, ósea si me pongo a hablar de mis emociones soy un enredo de hueás y ni yo me entiendo, yo creo que nadie se entiende y todo el mundo, uno es re bueno pa' hablar pa' fuera pero pa' dentro... no pos niña, sí a mi me cuestan</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La capacidad de reconocer las emociones propias no está relacionada directamente con la danza. - Se entiende la diversidad de emociones y la forma no usual de ubicarlas.

caleta, varias... ósea hablando del plano personal, esto es como así Aló Eli, más allá de la danza, yo no sé amar ¿cachai? Como en pareja, no sé y no me interesa tampoco. Desgraciadamente la sociedad nos pide que amemos en pareja y hueón yo también amo, ósea que si amo es porque... por eso trabajo en derechos humanos, porque uno ama ¿cachai? Es como que detrás de todo esto hay un sentido de amor, y me podría estar atacando así como, puta yo no amo... en un momento dije ¿por qué mi amor tiene que ser...? Sé que existen distintos tipos de amores, sí, pero hay gente que no ama en pareja no más, no sé, me cuestiono las cosas yo. Es que es super difícil porque uno tampoco puede decir: si yo reconozco mis emociones super bien, no sé si tanto ¿cachai? Pero como todo el mundo no más, si yo no me creo nada especial, soy un hueón como cualquiera, porque yo perfectamente podría estar vendiendo en un almacén y ser el hueón que vende en el almacén no más, como que nunca me ha interesado también eso de soy un super artista que entiende todo de la danza, porque perfectamente yo podría vender huevos en la esquina y soy un hueón que vende huevos...

E.2.12	<p>E: ¿Crees que por trabajar con el cuerpo logras reconocer mejor tus emociones?</p> <p>C: ósea yo no creo que la danza te entregue eso, la danza no es un yoga, no es que porque tu bailí... yo creo que el ejercicio de poder expresar emotivamente con la danza es otro, es un ejercicio humano, la danza no es un yoga, la danza no es... no porque uno baile ya aprendí a entregar emoción, no, como que la danza... si hací' yoga te vai' a relajar, porque el yoga es una ciencia mística po' como que si hací' algo te va a pasar esto, no porque uno baile vas a ser un hueón realizado. Eso es lo que me pasa que de repente los bailarines o artistas creen que por solamente por hacer la hueá ya son una hueá así, no hueón no porque tu bailes necesariamente la danza te va a entregar intrínsecamente una herramienta para poder entregar emociones, porque si no tení' la capacidad de construir la emoción o de entender la emoción o de hacer un análisis interno de lo que es la emoción, es lo mismo que hacer gimnasia, es lo mismo que hacer tai chi, entendiendo las proporciones de cada cosa ¿no? Como que el tai chi también es una hueá</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Se entiende el trabajo con el cuerpo de forma independiente de la inteligencia emocional. - La inteligencia emocional está al servicio de la danza. - La inteligencia emocional te dota de una atención particular de las emociones que resulta ser muy útil para la danza. - En el trabajo emotivo primero se es persona y luego bailarín.

interna, me refiero que lo mismo que hacer, no sé cheerleader, que hueón yo amo el cheerleader, amo todas las hueás yo, yo soy un hueón que ama todo, amo al hueón que se dedica al 1, 2, 3, 4 y ganar, bacán, la raja te amo, tampoco digo que pa' mi cheerleader es una hueá política, no, es hueveo y está super bien y la gente ama la hueá y se emociona y son super cheerleader, encuentro bellissimo que alguien pueda amar algo así, es bello y el que no lo ama lo hace porque no tiene nada que hacer el fin de semana bien también. No yo creo que el trabajo de lo emotivo en la danza es un trabajo que tiene que ver, vuelvo a decir, con tu papel como ciudadano como ser humano, no como ciudadano como ser humano ¿cachai? Como que uno como ser humano tiene que hacer el trabajo de comprender las emociones y a abrir no más el corazón a decir yo siento esto, a uno de repente, no a todos, pero a uno le ayuda a ser cola y en algún momento salir del closet, salir del closet a uno le ayuda mucho a poder abrir las emociones, la gente tiene que salir del closet, no necesariamente ser homosexual, pero tiene que salir del closet de muchas cosas, salir del closet es ser capaz de llorar pa' un hombre... que

no puede ser que estemos en el 2020 y los hueones no pueden llorar, ya po' hija si estamos en el 2020 llora no más hueón, o que una mina tenga rabia, hueón no sé, hay ciertas cosas que obviamente son binarias todavía, pero el trabajo de entender la emoción en el artista primero tení' que hacerla como un trabajo humano, de ser humano. La danza no te va a entregar herramientas para emocionarte, ni cagando, por qué si la hueá no es una ciencia, no es un ejercicio, no es como si tu hací' todos los días así te va a salir músculo, sí está comprobado, pero no significa que tú al bailar vas a desarrollar habilidades internas, no si la danza no desarrolla habilidades internas, no desarrolla nada, lo que uno tiene que hacer internamente es hacer el ejercicio como ser humano, lo primero pa' considerarse parte de alguna área del arte es considerarse primero que todo todo nada, saber que eres un hueón más no más, que erí un hueón que necesitai' primero agradecer cuando te venden pan ¿cachai? Como gracias señora y listo, erí un ciudadano, erí un ser humano, erí un hueón más, eres una hormiguita que recoge la hueá pa' llevarla pa' allá, eso es, así como oh señora soy artista deme un pan, hueona habla conversa, qué hizo

señora no hoy día me cagué me dolía la guata, como que hueón al final todos se tiran peos hediondos, eso es lo primero que uno tiene que reconocer y ese reconocimiento y ese trabajo y lo que uno haga aparte para conocer las emociones es lo que te va a ayudar después las emociones en la danza, el arte, entonces ahí uno empieza a utilizar las emociones y es más fácil porque uno en la danza está escondido atrás del otro, porque uno personalmente tiene cualquier rollo emotivo, un enredo de... deberíamos estar todos terapeados, si po', uno es un enredo de hueás po', si uno no tiene idea de nada, uno siente mal, como que no sabe sentir, no sabe amar, perdona a tu papá, no hay perdonao... si pu' de repente el sentir es más simple y uno lo enreda mucho, si eso es lo que pasa de repente, por eso aay! Yo no sé sentir, tal vez si sabí' sentir y listo, tal vez sentís menos no más, por qué ay no sé sentir no tengo pareja, tal vez no tení' es hueá y no la tení no más po, o no quiero tener hijo entonces me voy a ir a terapear, y por qué tení' que... hay muchas obligaciones con las emociones ¿cachai? Que es un símbolo capitalista también, como todo tiene que ser mucho, todo tiene que ser bien

	<p>planificao', todo lo tengo que tener super claro, todo lo tengo que tener super definio' ¿por qué? No sé, como que... Ahora claro en la práctica artística si po' como había dicho antes, claro tiene mucho que ver con el fin de, creo, ahí uno tiene que oscilar entre darle mucha vuelta y no darle tanta vuelta no más ¿cachai? Entre darle mucha intensidad y profundidad al estudio de las emociones a una danza o no, filo si también es bueno hacer nada. El ocio también es parte de lo que uno no tiene que hacer y es un derecho el ocio, hacerlo porque sí no más, por eso me gusta hablar mucho de las emoción en la danza, pero también bailar tango porque te gusta bailar tango no más, y no hay un sentido político ni hay un suasuasua entre medio, o te gusta bailar k pop, los cabros que bailan k pop bailan k pop no más pu', no se cuestionan o que el k pop es un baile que representa... el k pop es el k pop no más lo bailan y no están ni ahí y ya.</p>	
E.2.13	E: ¿Cómo has ido construyendo tu lenguaje corporal? ¿Cuál es tu metodología para llegar a la profundización de tu lenguaje?	<ul style="list-style-type: none"> - Preferencia por la diversidad de lenguajes. - Permeabilidad como lenguaje propio.

<p>C: Igual yo no sé si tengo un lenguaje personal la verdad, no creo que tengo un lenguaje personal, como que soy un enredo de hueás también como... es que yo creo que no tengo un lenguaje personal porque también he aprendido a permearme con lo que sea necesario, ellia, por eso digo que tomé clases de muchas hueás distintas, tomé clases de todo y traté de entender el mundo de cada danza, de qué se trata cada danza, que mundo abordar cada danza, que psicología tiene cada danza, entonces yo no sé si... yo como que lo que he trabajado más en realidad, más que buscar un lenguaje personal es como poder trabajar mis posibilidades de permearme para lo que se necesite, para lo que sea necesario, como llenarte de cosas para poder anularte también, como mientras más aprendes cosas o mientras más trabajas con personas, mientras más le das vueltas a la danza, no a tu danza, estoy hablando de mí, más a la danza, más herramientas tienes para anularte y dejarte en blanco ¿cachai? Y obviamente... yo bailo super distinto a como bailaba el 2002 porque obviamente te vai' influenciando por lenguajes que están ahora, que se usan ahora, es obvio, en los años 80 todos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Adaptación corporal al contexto y época.
--	--

<p>bailaban como la Graham y todos lo hacían así y se entendía, obvio nadie bailaba como Jopher Chephter en los 80 porque no existía, ahora muchos bailan como él, entonces obviamente yo bailo según la época en que estoy y ese ha sido mi trabajo, mi trabajo no ha sido buscar un lenguaje personal la verdad, como yo me muevo, entonces oh voy a tomar la clase con el César, no les voy a enseñar como me muevo yo porque yo no sé si soy muy fidedigno a como me muevo porque yo nunca me he dado el trabajo de buscar como yo realmente me muevo, sino que como yo ocupo mi corporalidad para lo que se necesite en una obra de algo, de contemporáneo, de moderno, una obra hip hop, una obra show, y eso me ha dado, creo, más herramientas pa' anular mi contemporáneo y bailar así show, como que creo que la demasiada apropiación con el lenguaje personal te impide permearte a otro lenguaje, no digo que sea malo es super bueno también reconocerse como uno baila, el que quiere reconocerse como baila, hay gente que no se reconoce como baila y baila como le piden y eso que le piden lo profundiza, eso es super distinto. Ahora las clases de contemporáneo son mucho como baila cada profe, entonces yo no</p>	
---	--

<p>puedo dar clases de contemporáneo porque yo no sé como bailo, yo no podría enseñar una frase como el César, no he inventado una técnica César, no me interesa, por eso me gusta dar clases de las clases que doy en la u, porque no tiene que ver como yo bailo, "yo les voy a enseñar como bailar" yo les voy a guiar en como yo entiendo la interpretación pero eso es otra cosa, si po, la gente, sobre todo en este tiempo, va a tomar clases para aprender, para moverse si, para aprender danza contemporánea, pero siempre el profe enseña como él se mueve o como él aprendió etc. Yo aprendí un enredo de hueás que yo no sé, voy a enseñar cualquier cosa, entonces que me voy a poner a dar clases ahora, voy a enseñar cualquier hueá, una mezcla de cuestiones más rara, entonces yo no he hecho ese trabajo porque creo que a lo que yo más le he dado es a eso, al poder desarrollar las capacidades para anularme, ofrecerte siempre como un papel en blanco, y las veces en que yo he trabajado en lugares que te dicen que tu propongas yo primero escucho, trato de entender un poco para donde quiere que vaya la cosa, más o menos como se mueve el loco, como se mueve el director, porque al final el director</p>	
--	--

	<p>siempre crea y decide las cosas de los intérpretes muchas veces influenciado por como él se mueve y como a él le gusta moverse, entonces trato primero de observar cómo, qué, pa' dónde y de ahí tratar de investigar desde mi cuerpo con lo que el coreógrafo quisiera tener o el creador quisiera ver.</p>	
E.2.14	<p>E: ¿Cuál es tu experiencia con respecto al desarrollo de tu cuerpo en el ámbito pedagógico?</p> <p>C: Yo creo que ese lo que te acabo de decir, yo no doy clases de como danza contemporánea con César Cisternas, que lata, que fome pa' la gente digo yo, que quiera bailar como yo, que hueá más fome, se usa mucho y está super bien, ojalá sea un espíritu de compartir lo que tú eres, no que pretendas que los demás se muevan como tú, entonces como te decía a mi no me gusta dar clases, me gusta la pedagogía desde el lado en que la estoy haciendo, desde la tutoría, como que compartes lo que yo creo que he entendido de la interpretación.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Compartir el goce por el movimiento como técnica metodológica para enseñar danza. - Preferencia por guiar procesos desde lo que propone el estudiante. -
E.2.15	<p>E: ¿De qué manera surge el material para tus clases?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La observación de las propuestas de los estudiantes como

	<p>C: Desde los alumnos mucho, sí, como que yo tengo una planificación de lo que yo quiero trabajar, la Cata Tello se volvía loca conmigo, como que la Cata Tello era super cuadrá y me cuadraba porque yo soy el hueón más desordenado del mundo porque observo mucho lo que pasa en la clase, observo cómo reciben, observo qué necesitan, pa' dónde están yendo, pa' dónde están yendo mal a mi parecer, entonces como que yo presento una forma de trabajar, pero esta forma de trabajar se deforma demasiado, se deforma mucho porque tiene que ver en cómo cada alumne va también tomando lo que yo les entrego, porque independiente de todo lo que yo dije también igual todos somos diversos, entonces todos reciben de distintas formas, no puedo hacer una clase general, no puedo hacer una clase como "todos hagan esto" sino que todo se vie influenciado porque los cursos son distintos, los cuerpos son distintos, entonces yo no puedo hacer una clase que hice hace dos años atrás el próximo año, imposible, tengo un programa que trabajo esto, esto y esto, pero todo eso se va influenciando en como los alumnes reciben el material, como los alumnes perciben la danza, porque también</p>	<p>método para reforzar el material clases.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Guiar a los alumnos desde lo que necesita cada uno.
--	---	---

	<p>perciben la danza porque también perciben la danza... cuando yo les entrego un material para solamente entrenar, un material mío de como yo me muevo, como me estoy moviendo yo ahora, entonces obviamente todos lo reciben distinto, entonces la clase va mutando mucho en relación al grupo humano, como el grupo percibe, como el recibe la clase.</p>	
<p>E.2.16</p>	<p>E: ¿Logras identificar algunas emociones al momento de danzar y/o crear un material danzado? ¿Cómo relacionarías las emociones con tu lenguaje?</p> <p>C: Ósea si po', yo creo que la labor de uno como interprete es identificar las emociones, es como la pega que hay que hacer creo yo, es el fin también, el fin y el medio, es el fin y el medio de la danza como identificar la emoción para... como te decía delante como mi cuerpo se inunda de esa emoción ¿cachai? Para que la danza, sobre todo la contemporánea, tenga un sentido, entregue algo, como te digo el hueón que baila show alegre porque el hueón está alegre, ósea cuando uno ve un ballet uno queda así... los cuerpos están así, están en esa, entonces si po' tiene que tener una</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Se establece que identificar las emociones al momento de danzar deber de cada bailarín. - Reconocer las emociones para encontrarle sentido a la danza. -

	<p>emoción y si no la tiene también la tiene ¿cachai? Entonces en momento de bailar si po', es como lo que te había dicho delante.</p>	
E.2.17	<p>E: ¿Asocias movimientos corporales a alguna emoción específica?</p> <p>C: ósea igual la kinética si está influenciada por la emoción, yo creo, yo creo que la kinética si está influenciada por la emoción completamente, como que ayer justo le estaba enseñando un solo a una niña y como que hay una hueá a moverse (realiza movimientos fuertes) que moverse así (realiza movimientos leves) porque son mundos y emociones distintas, como que... el caer al suelo enojado y el caer al suelo alegre, son caídas al suelo, pero son distintas ¿cachai? Entonces claramente la kinética tiene una carga emotiva siempre y la identificación de las kinéticas o de las cualidades del movimiento van a estar cargadas que tanto yo identifico la emoción de ese movimiento, así se va a potenciar el movimiento también, así se potencia la técnica, así se potencia la energía ósea la cualidad ¿cachai? Se potencia mucho más la cualidad al sumarle una emoción, o al entenderla, de</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La kinética de cada persona está influenciada por las emociones. - La emoción modifica al cuerpo y determina el cómo de cada movimiento. - Cada movimiento en la danza tiene un porqué y un cómo determinado por la emoción. - La eukinética de cada uno está cargada de emoción que potenciará un movimiento y la interpretación. - La imaginación ayuda a que las cualidades del movimiento refuercen la interpretación. -

repente ni si quiera es sumarle más allá de entender qué emoción es ¿cachai? Esta forma de moverse sea así, si es un poco fuerte... es lo que le va a dar..., yo creo que va a potenciar más. No sé si la emoción defina si un movimiento, como en un momento puede ser y es no más, la emoción viene a potenciar la danza, también considero esa libertad de bailar por bailar ¿cachai? El que hace k pop baila por bailar no le pone mucha emoción, pero el cuerpo igual está en una emoción, festiva, alegre, de compartir. No creo en una obligatoriedad de una cosa con la otra siempre, si en que se pueden potenciar, sí, se pueden potenciar mucho, pero no creo que no puedan existir separadamente también, el movimiento sin emoción, una emoción sin movimiento, como que también hay una diversidad de cosas entre medio, pero al hacer un trabajo ponte tú interpretativo donde uno le pide a alguien que realice un movimiento y ese movimiento tiene una exigencia no sé interpretativa o dramaturgica, la forma en que tu lo guías en como a partir de "imagina que pasa esto" "estay cayéndote de un cerro y cuando llegai' abajo estai' cansao' y te chorrea sangre", tu cuerpo se tiene que influenciar en eso,

<p>entonces al trabajar con los intérpretes, como profesor digo yo como guía de proceso, tu recurres a esos lugares porque son los que van a potenciar el movimiento y van a lograr comprender porque te estoy diciendo que sea eso y no el 1,2,3, porque en ese momento él se asusta ¿cachai? Por ejemplo. Entonces la forma también como guiar potencia al músculo, insisto es el músculo que se llena de la emoción, entonces más allá de hacer el imaginario de que te caíste de un cerro y llegai' abajo con sangre y cansado, es como tu cuerpo se pone en esa situación, es como tu cuerpo se sigue moviendo en esa situación, como cuando no sé po me acuerdo cuando bailábamos Calaucán y Calaucán nace ¿cachai? Como que Patricio me insistía en sentir la sangre, la placenta, sentir que yo avanzaba y que detrás de mí iban quedando pedazos de carne, pedazos de placenta, pedazos de sangre, pedazos de mucosidad, cómo caminai' con eso y no caminai' así no más po', sino que como caminai' pensando en que iugh detrás de ti va quedando eso. Ese imaginario carga la emoción y podí' profundizar mucho más po' porque al final uno cuando baila, sobre todo con un sentido, tení' que vivirlo, tení' que llegar a ese lugar</p>	
--	--

	<p>¿cachai? Imaginarlo, más allá de imaginarlo tení' que llevar a tu cuerpo a ese lugar, a ese estado, a un estado sufrido, a un estado alegre, a un estado eufórico, un estado excitado, como que cómo uno como intérprete llega a esos lugares, a hacer que tu cuerpo se ponga en el lugar de verdad del sufrimiento, y cómo tu cuerpo se pone en el sufrimiento, y cómo tu cuerpo se pone en excitación.</p>	
E.2.18	<p>E: ¿Cómo formador o profesor crees que hay un déficit o falta de esa enseñanza interpretativa más sensitiva?</p> <p>C: sí, no es por ser ah!, pero lo que estoy haciendo yo... ustedes todos han sido como conejillos de indias para mí, porque lo que yo he estado haciendo estos dos años es investigar eso mismo, porque yo planteo que esa clase... todas las herramientas de todas las áreas del arte se van a potenciar en cualquier arte, desde la pintura, las artes visuales van a potenciar la danza siempre, pero creo que no va por el teatro porque son formas muy distintas de vivir la emoción, entonces yo me he estado dando vueltas estos años y este año ya como que lo he entendido más de qué forma trabajar</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Déficit de enseñanza sobre la inteligencia emocional en la educación formal. - Preocupación por la enseñanza y profundización emocional para la interpretación. - Constante búsqueda de un método de enseñanza emocional para la interpretación. - Preocupación por potenciar la interpretación de cada estudiante. - El método de enseñanza emotiva es

<p>eso, de qué forma hacer que el cuerpo se llene de esa emoción, es super difícil, y he leído cosas de teatro, he leído cosas de artes marciales, he leído cosas como de prácticas físicas más místicas ¿cachai? Pa' lograr entender, pa' lograr hacer un trabajo con los alumnos que tenga que ver con eso específicamente porque tiene que ver con todo lo que yo te he hablado, de cómo llenar el músculo de pena y no afectarse en el momento, porque al final es una interpretación, como yo les decía el año pasado "si al final la danza es mentira, si esta hueá es todo mentira, es mentira, es falso", no te está cayendo la placenta, tampoco es que yo quiera lograr poderes místicos en los alumnos que ¡oh hueón salió sangre! No es eso, es como tú... no es que tú pongas en tu cuerpo con sangre, sino que cómo tu cuerpo se pone con sangre, ahora pone tu cuerpo así, que tal vez no es ni sangre, pero ponlo así, es como qué pasa con un cuerpo con el frío, ya, no significa que tu cuerpo tenga frío, tal vez tu cuerpo tiene calor, pero analiza, "ah mi cuerpo se endurece", ya hazlo, ahí ta' el frío, la pena qué pasa con la pena, se cae todo, se anula, qué cambia, "ah el pecho, se ablandan ciertas partes del cuerpo, se activan otras", ya baila siempre ahora sin</p>	<p>primero entrenar el cuerpo, para que luego la emoción salga por efecto del trabajo corporal.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Entender la emoción desde el cuerpo y no al revés.
---	--

<p>emoción anulando esto activando esto entrando el pecho... la invitación a las emociones, el cuerpo es el que hace la invitación a la emoción, es mutuo igual, cómo que uno analiza la emoción y tenía el derecho a vivirla, a pasar por ahí, a llorar, pero después el cuerpo es el que se pone e invita a la emoción "ah mira esto" y entra la emoción. Es un entrenamiento si, pero un entrenamiento que tiene que ver con entender el cómo... porque esta es un área corporal, obvio, entonces tu cuerpo es el que tiene que desarrollar las herramientas para, uno no llora con la cara, no llora con lágrimas, llora con el cuerpo, entonces cómo potenciar esa herramienta que es lo que yo me he estado dando vuelta y creo estar encontrando es cómo la herramienta que nosotros trabajamos es capaz de generar eso ¿cachai? sin que llore, sin que sangre, sin que bote placenta, cómo, porque ese el fin, entonces sí yo lo que le he dado vuelta estos años ha sido un poco eso y he agarrado y he investigado con ustedes, ustedes fueron unos viles experimentos en mi vida, que yo empiezo ahí a agarrar porque es algo que no se ha trabajado. Entonces yo le dije a la Yasna: ya pero primero voy a cachar, porque tampoco</p>	
---	--

	<p>quiero hacer un trabajo “ya vamos a hacer un trabajo de interpretación les voy a enseñar una obra mía a ver que tan bien lo hacen” no po’, ya estoy tratando de investigar ese lado, que sí po’ si falta y fue una de las cosas que yo pensé pa’ la carrera ¿cachai? ¿por qué tenemos clases con actores? No tendríamos por qué tener clases con actores, que super bien porque siempre es válido todo, podríamos tener clases con cineastas, con artistas visuales y todo siempre va a ser una potencia, obvio, pero no po’ no tenemos que tener clases con actores tenemos que tener clases con bailarines porque los bailarines sienten... el bailarín siente de otra forma, interpreta de otra forma, es otro lugar, es otra la manera de entenderse. Hay buenos bailarines que nunca van a ser buenos actores ¿cachai? y eso no significa que no puedan interpretar la emoción, entonces yo no creo que el teatro sea la herramienta para que el bailarín interprete.</p>	
E.2.19	<p>E. ¿Utilizas la relación de estos dos elementos para la creación? (kinética y emoción)</p> <p>C: Por ejemplo una cosa que a mi me pasaba que no era el ramo, yo lo estoy</p>	<p>- Se comprende que para entender la emoción primero debe vivirla el cuerpo de forma real.</p>

<p>diciendo porque tú lo viviste entonces es más fácil que lo comprendas, que... ponte tú cuando yo entregaba o compartía un ejercicio... por ejemplo decía así como: ya de qué forma influencia la piel de los demás en uno, por ejemplo, y lo investigaban con el cuerpo y la piel... a ver hagamos un ejercicio, ya Max ven pa' acá párate ahí, pónganse todos alrededor de él. Uno en la clase va descifrando, creo, voy tratando de descifrar qué lo que se necesita para que esto se llegó a una tarea, ya Consuelo a ver muéstrame la tarea de la piel, ya qué pasa, esto y esto, ya pero sabí' que no está pasando por qué a ver, qué necesitamos para que pase, a ver pónganse todos al centro con ella, ya baila entre medio de esos cuerpos, una vez lo hice con la Vane parece, pónganse todos alrededor de la Vane, ahora apriétenla, ya Vane ahora muévete, ahora salgan todos y reconoce los cuerpos que estuvieron en tu piel. Entonces yo le decía a la Cata que a mí no me interesa la coreografía, no es un mundo que yo he investigado, pero después me decía, pero es que igual tú estay coreografiando porque estás componiendo, pero yo no compongo desde la idea, compongo de lo que se necesita para que se potencie la</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La interpretación más certera es aquella que se apega a la verdad de cada bailarín o bailarina. - Buscar la verdad personal en cada estudiante va a potenciar su interpretación.
--	---

interpretación, entonces qué necesito para que la Vane potencie su interpretación de sentir con la piel, necesito otros cuerpos que la potencien, que la aprieten que la aprieten y le hagan sentir la piel de los demás, salgan todos, ahora baila. Entonces la metodología que yo ocupó muchas veces en clases también es como ir percibiendo que es lo que necesitan los demás para potenciar esa interpretación, por ejemplo, si necesitamos que... una vez no me acuerdo con quién lo hice, ya muéstrame tus 4 movimientos, pero no está muy claro cual es el primero, ya el primero es ese y ¿el segundo cuál es?, ay! Es que se une con el otro, sepáralos, ya pónganse 4 atrás copie cada uno un movimiento, ya ¿lograi' separarlos?, sí, mira a tus compañeros... entonces lo que hago yo es como ver lo que se necesita para potenciar la interpretación del alumno o potenciar la investigación. Como cuando a la Fabia les dije bótenla, pónganse y bótenla, ya ahora ponle una parka, baila y sáquensela, necesito que te caigas, no te estai' cayendo, a ver pónganle la cuestión y empieza a hacer la frase, en cualquier momento bótenla, sáquenle la alfombra de ahí... aaah mi cuerpo se puso así, se apretó en estos lados, ya, ahora

<p>cáete de verdad sintiendo lo otro, entonces muchas veces la metodología que yo he usado hasta ahora ha sido como el experimentar ahí, como ver qué es lo que... por eso la clase cambia mucho también, por eso la Cata anotaba y después borraba todo eso, no entiendo nada, cambiamos todo César, no importa Cata déjalo ser, entonces la Cata se enredaba, anotaba esto, no estamos llegando, aaah, y después oh! Llegamos igual, si po', hay que escuchar los que los cabros necesitan, porque yo podría haber dicho: ya vamos a hacer una clase de pa' ver la piel, muy mal, muy bien, muy mal un dos, hueón pero el cabro no lo entiende porque está en cuarto tampoco es profesional ¿cachai? un profesional de 20 años bailando le decí' baila desde la piel el hueón va a llegar al tiro, porque ya tiene experiencia, ya ha pasado por lugares o quizás no, pero a un cabro de cuarto le cuesta y está bien, por eso mis notas eran de repente así como... pero investiga, porque mis notas muchas veces no tenían que ver con qué tanto bien o mal, es como cuando el Luigi me hablaba y yo le decía Luigi no seas mentiroso si hiciste la tarea afuera, si a mi me da lo mismo que hagai' la tarea y la hagai' mal, pero si investigaste una</p>	
--	--

semana y veo y no tenía nada y no logré investigar te creo mucho más que me venga a mular porque la tarea la hiciste afuera, ¿dónde hiciste la tarea Luigi?, no sea mentiroso. Uno cacha, cacha cuando el cuerpo está potenciado o no, entonces muchas de las metodologías que yo hago para tal vez, porque en ese momento lo que hicimos a final de año tiene una práctica, no era una coreografía, era una práctica, era yo agarrar las cosas de donde yo había visto potencia y potenciarlas en el grupo y ponerla ahí no más, que jueguen con eso, jueguen con la respiración, potencien la respiración, y a ver baila y ya, entonces si eso se puede llamar crear algo, tenía que ver con lo que yo necesitaba potenciar para que la interpretación apareciera, como que necesito que a alguien le hagan así para que sienta sus hormiguitas en la piel, baila con hormiguitas en la piel, pero es que no siento hormiguitas en la piel, vayan todos a hacerle hormiguitas en la piel, oh! Ahora sí las siento, yo nunca he creado, no me interesa, pero si algo podría crear es lo que hicimos, la práctica, como metan pa' allá, salgan pa' acá, como que ahora no entren porque si entren corriendo para que el de abajo sienta el suelo y pueda moverse con esa

<p>sensación. Igual es afinar el ojo, si po', sí, sobre todo en este ramos tení' que tener el ojo super fino de lo que el curso necesita o lo que los cabros necesitan, que lo que ustedes necesitan potenciar y es super difícil porque son caleta, entonces tení' que estar cachando no este necesita esto, este necesita esto otro, a ver... como colectivo... si po', porque los cursos en general tienden a moverse todos parecidos, sí super, si porque es muy normal, llevan años moviéndose juntos, yo cacho que incluso les llega la regla juntas a muchas ¿cachai? hay algo que se empieza a y es bonito también, que hay algo que empiezan a hacer como una tribu y la tribu come junta, le da hambre al mismo tiempo, se cagan todos de sueño al mismo tiempo, se enojan todos juntos, les llega la regla a todas, empiezan a bailar igual y es normal, es normal, pero uno tiene que tener ese ojo para visualizar lo que se necesita, entonces si en algún momento creo algo yo creo que trabajaría de la misma forma como he trabajado con los cursos, como a ver necesito potenciar la interpretación, qué es crear desde la interpretación ¿cachai?</p>	
--	--

E.2.20	<p>E: ¿Consideras que la inteligencia emocional es importante para el desarrollo de la eukinética?</p> <p>C: Como te decía yo creo que se complementa, se potencia, pueden existir separadas, y es super válido que existan separadas también, pero yo creo que la emoción viene a potenciar la energía, tampoco creo que las cosas tengan que... también es un sentimiento muy materialista también, de que las cosas tienen que ser, como a que a veces las cosas son no más, a veces la eukinética es suave porque es suave no más, no porque estoy arriba de las nubes, tal vez no ¿cachai? tal vez es suave no más, yo creo que la emoción complementa la eukinética, la potencia, hay veces que no es necesario que se potencie tampoco, entonces a veces tal vez no es necesario que esté la emoción, pero igual intrínsecamente va estar la emoción siempre, siempre va a estar, hasta cuando bailai' pajero, no querí' bailar y te da lata, no quiero, incluso eso ya potencia tu... claro, el tema es que tú como intérprete, como tu pega, tu oficio tení' que llegar al lugar y tení' que estar po' hueón, eso es lo malo eso es lo difícil, te están pidiendo loco tení' que poner pena en esto y tu</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Se considera que la inteligencia emocional y la eukinética son complementarias. - Validación de que exista inteligencia emocional y eukinética por separadas. - La inteligencia emocional potencia la eukinética en la interpretación. -
--------	---	---

llegando super feliz porque oy! Me voy a casar, no sé, es que no po' no necesito que estí' feliz, igual la pega del intérprete es esa también, que es como llegar a los lugares no más po', es como loco tení' que entregarme las estadísticas pa' mañana, es que no quiero, es que tení' que entregármelas si es tu pega. Ya sí podría ser super malo así porque es capitalista y toda la hueá, pero igual tení' que hacerlo ¿cachai? entonces el intérprete igual tiene que saber... ya llega a la cualidad, no estás llegando a la cualidad, ya recurre a otras cosas, ¿a qué puede recurrir?, a la emoción, ya recurre a la emoción, hay bailarines que no necesitan llegar, recurrir a la emoción y bailan no más po', y se ve como si, uy loco seco, y se fue pa' la casa así no estaba ni ahí, estaba pensando en otra hueá, claro hay gente ponte tú acá que entra así (ceño fruncido) y sale jajaja, se desconectan y es porque tienen la habilidad, la capacidad de entrar y salir y ahí de repente no hay muy emoción ¿cachai? hay más un análisis del cuerpo y tal vez la emoción... porque hay muchas veces que la emoción te sirve como para investigar y para trabajar, y hay veces en que tú trabajaste todo un proceso donde trabajaste una emoción y llegai' al

momento de la obra y ya no estoy con la emoción po' porque ya está el cuerpo y el cuerpo ya está en esa, ya supo ponerse en el lugar que es cómo o es, pero el hueón no está sintiendo pena, ese hueón está feliz por dentro, pero tiene que hacer su pega de llorar y la hueá y pone su cuerpo de cierta manera, por eso yo insisto, como que el cuerpo hace de, pero al final el cuerpo no está llorando, por eso digo que esta hueá es una mentira completa, la danza es una mentira, entonces el cuerpo está llorando pero en realidad no está llorando, es el cuerpo el que está llorando, pero por dentro el loco está feliz porque se acaba no sé, pero su cuerpo está super triste, pero es su cuerpo, de repente su interno tampoco está igual, y eso es una capacidad bien difícil, como lograr qué, pero por dentro estoy no te pasa na', pero erí tan seco que llegai' bailai' y y listo, que también existe, y también hay bailarines que se emocionan, hay otros que no, pero que igual lo hacen bien ¿cachai? que no están metíos así ooooh! Que no significa que no hay un compromiso, que no significa llegar y hacer la pega, uno nunca sabe lo que siente el otro tampoco, entonces es super difícil eso también porque uno tampoco podría...puede proponer algo a

<p>los alumnos, tú no sabí' lo que está pasando dentro del cabro también, uno igual es prejuicioso, uno podría decir así como ya po' Max ponte las pilas po hueón, pero el loco tal vez se está poniendo todas las pilas del mundo y yo no lo sé, pero también uno tiene que ser cauteloso con eso como profesor, hay veces que el cabro no quiere dar porque no quiere no más, porque le pasó algo y también tienes que entenderlo o un cabro que está dando el mil y lo hace pésimo, pero está dando el mil po' hueón, y es mucho mejor que el loco que es super pajero, pero es seco y lo hace, entonces ahí hay que tener un ojo porque es tan amplio el mundo, el mundo en sí es tan amplio que prejuiciar, por eso la clase son tan difíciles en tutoría, porque es cada caso, cada hueón es un mundo ¿cachai? entonces cada cosa es un mundo, de repente este loco es muy bueno, pero es pajero, peor cuando le encontrái' como lo engancharí' y después se va y aaah! Pero también es personal, tampoco puedo sacar 20 locos iguales, igual de bacanes, igual de potenciaos, igual de embalaos, porque tal vez para mí lo embalao' no es lo mismo que pa' otro ¿cachai? tal vez para mi el compromiso es algo, pero no para otro no, pa' mi en una</p>	
--	--

clase puede ser el hueón más comprometio' y en otra clase, igual de la misma forma, pero no lo es, entonces siempre está el prejuicio metido en el arte, por eso es tan difícil evaluar el arte ¿cachai? porque si po', de hecho una de las discusiones que hay ahora en la universidad es como se evalúa los procesos creativos, y que nosotros como profesores nos estamos cuestionando harto, cómo evaluar' procesos creativos, cómo lograr' evaluar que eso pase... es super difícil y como te decía son una de las cosas que nosotros como profesores de la escuela nos estamos cuestionando harto, cómo evalúas los procesos creativos, cómo evaluar' la creación, cómo se evalúa el arte. De hecho hace poco tuvimos como un encuentro con un mexicano, ósea a mí me gusta esta universidad porque te da herramientas de... que es bacán porque me he encontrado con que te trajeran a un loco gratis de México que el loco está haciendo su doctorado en evaluaciones de procesos creativos, y el loco dice yo todavía no entiendo, todavía no sé, estoy a punto de tener mi doctorado y, incluso mi tutora me dice como hueón está super peluo', pero bacán, me dijo yo tampoco sé si voy a tener una respuesta, pero

cómo evaluarlo, me pasaba un caso, él estaba investigando desde las artes visuales, estaba investigando unos escultores, entonces había un examen y había pasado por todo un proceso y habías mostrado unas hueás preciosas unos artistas visuales y de repente llegaron a otro lado y había caja de zapatos abierta, una caja de zapatos, ¿está bien o está mal? Como que uno no sabe, es super difícil evaluar procesos creativos y es una de las grandes preguntas que aparecen en las escuelas de arte, cómo evalúa la creación, por qué está bien hecha, por qué está mal hecha, hasta ahora yo he confiado mucho en los procesos, como muchas de las notas tenían que ver con el proceso, y es bueno y malo eso, porque muchas veces lo que yo evaluaba... porque yo igual soy medio brujo, ojo de loca no se equivoca, no me queda otra que confiar en mi sentido de percepción, como que tengo esa hueá de cachar, Luigi no seas mentiroso esta la hiciste hoy día, no me mientas muéstrame la tarea y logro cachar cuando no es o me está mintiendo, veo el proceso, ahí hay proceso, ahí no hay proceso y lo lograré ver, no sé que es lo que será, serán los años talvez uno es más viejo, ya he visto tanto proceso en la vida que este es uno

<p>más, entonces uno lo puede ver, yo apelo a mi sentido y no me ha fallado mucho hasta ahora, igual uno falla a veces porque tampoco yo soy la Yolanda Sultana, pero puedo percibir las cosas, aparte por la experiencia también, yo apelaba mucho al proceso, por eso yo les pedí que escribieran esto y primero la comisión lo leyera, para que entendieran un poco si se veía eso reflejado, porque todavía es un muy difícil de evaluar un proceso creativo, sobre todo con los juicios que la creación todavía sigue siendo coreográfica y lo que yo proponía era una creación con la interpretación, entonces era el doble de difícil evaluar, el doble de difícil escribir una rúbrica, yo lo tenía claro, pero tampoco creía que era tan claro, es un error no un error, pero es como parte de lo que yo me estoy dando vuelta pa' no seguir en lo mismo no más po', pa' que en la escuela no sigamos en lo mismo. Bueno este loco nos decía eso, hasta ahora ni siquiera él lograba entender muy fácil cómo y que va a ser imposible descubrir una hueá matemática de evaluación de procesos creativos, imposible porque son mundos personales, uno trabaja con humanos que están sintiendo y nunca vai' a saber lo que el cabro siente completamente, ni</p>	
---	--

uno sabe lo que uno siente completamente menos vai' a saber lo que tu alumno siente completamente. Es difícil es super difícil, estamos dándole vuelta eso sí, en la escuela se ha discutido harto, por lo menos algunos profes hemos discutido cómo se evalúa un proceso creativo, que es lo que querí' lograr, yo tengo super claro lo que quiero lograr, pero tal vez el cabro logra otra cosa y está bien, y quedai' así cómo lo evaluó, igual por eso trato de poner en las comisiones intérpretes porque el intérprete cacha cuando un intérprete está viviendo su mundo, habían solos que estaban sumamente abandonados, eran yo estoy aquí bailando y se notan, por eso pongo la confianza en los intérpretes con ojo, años de experiencia, donde te pueden ver y te pueden decir, no estai' viviéndolo po', sí, no, eso se nota, pero yo no quiero seguir en la tónica de lo que se note o no se note o confiar en el ojo mío o no en el ojo de los evaluadores, sino que tener algo mucho más claro que es super difícil, pero eso ahora lo estoy centrando más. Pero es un tema en la docencia del arte evaluar los procesos creativos, es un tema que no está resuelto, es mucho más fácil evaluar una clase técnica "cumple con tal cosa"

	"maneja el peso" "el swing activo está o no está".	
--	--	--